# HEBBELS WERKE

# Goldene Klassiker-Bibliothek

Hempels Klassiker-Ausgaben
in neuer Bearbeitung

Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart
Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

# Mitarbeiter

## von Hempels Klassiker-Ausgaben

Dr. W. Freiherr von Biedermann
Dr. Robert Boxberger
Prof. Dr. H. Düntzer
Dr. Friedr. Förster
Dr. Christian Groß
Direktor Dr. E. Große
Prof. Dr. H. J. Heller
Dr. G. Heseckiel
E. Hiersemenzel
Prof. Dr. S. Kalischer
Dr. H. Kletke
Dr. A. Lindner
G. von Loeper
W. Frhr. von Maltzahn
Dr. R. Pilger
Dr. Carl Chr. Redlich
Prof. Dr. Alfred Schöne
Dr. Fr. Strehlke
Dr. Th. Vatke
Dr. Ad. Wilbrandt
Dr. Wollheim da Fonseca
Prof. Dr. Georg Zimmermann

## der Neubearbeitung

Privatdozent Dr. Karl Alt
Dr. Fritz Behrend
Dr. Eduard Berend
Dr. Carl August von Bloedau
Dr. Hans Bodmer
Dr. Fritz Budde
Dr. Josef Budde
Prof. Dr. Eduard Castle
Dr. Ernst Consentius
Privatdozent Dr. Werner Deetjen
Dr. Max Drescher
Prof. Dr. Georg Ellinger
Dr. Arthur Eloesser
Prof. Dr. Emil Ermatinger
Dr. Karl Freye
Dr. Hermann Friedemann
Dr. Rudolf Fürst
Reinhold Gensel
Prof. Dr. Hermann Gilow
Hans B. Grube
Dr. Curt Hacker
Dr. Helene Herrmann
Elsa Hertzer
Dr. Edmund Hildebrandt
Privatdozent Dr. Stefan Hock
Dr. Bernhard von Jacobi
Dr. Monty Jacobs
Dr. Marie Joachimi-Dege
Dr. Erwin Kalischer
Prof. Dr. S. Kalischer
Prof. Dr. Wolfgang Keller
Dr. Ludwig Krähe
Privatdozent Dr. Arthur Kutscher
Dr. August Leffson
Dr. Willy Manthey
Prof. Dr. Ernst Naumann
Dr. Waldemar Oehlke
Dr. Waldemar Olshausen
Dr. Rudolf Pechel
Privatdozent Dr. Julius Petersen
Dr. Raimund Pissin
Dr. Theodor Poppe
Dr. Ivan Prijatelj
Dr. Johannes Reiske
Dr. Robert Riemann
Dr. Walther Riezler
Prof. Dr. Otto Rommel
Prof. Dr. Eduard Scheidemantel
Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Schöne
Prof. Dr. Julius Schwering
Dr. Adalbert Silbermann
Dr. Augusta Steinberg
Prof. Dr. Eduard Stemplinger
Dr. Max Sydow
Dr. Hermann Tardel
Dr. Veit Valentin
Dr. Christian Waas
Dr. Wilhelm Waetzoldt
Prof. Dr. Gustav Wilhelm
Privatdozent Dr. Sp. Wukadinović
Dr. Walther Ziesemer
Privatdoz. Lic. Leopold Zscharnack

# Hebbels Werke

in zehn Teilen

Herausgegeben

mit Einleitungen und Anmerkungen versehen

von

Theodor Poppe

Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart
Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

IG
1424 P

# Hebbels Werke

## Achter Teil

### Äſthetiſche und kritiſche Schriften

Herausgegeben

von

Theodor Poppe

102477
18/6/10

Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart
Deutſches Verlagshaus Bong & Co.

PT
2295
A1
1920
v.8

Alle Rechte vorbehalten

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

# Inhalt des 8. Teiles.

(Ästhetische und kritische Schriften.)


Seite

Einleitung des Herausgebers . . . . . 9

Zum eigenen Schaffen . . . . . 33
Mein Wort über das Drama (Ein Wort über das Drama . . . . . 35
Vorwort zur „Maria Magdalene" . . . . . 62
Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers . . . . . 82
Der Rubin . . . . . 99
[Über die Erzählungen und Novellen] . . . . . 101

Über Drama und Theater . . . . . 105
Die Dramatiker der Jetztzeit . . . . . 107
Masaniello . . . . . 114
Über den Stil des Dramas . . . . . 116
Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zueinander? . . . . . 122
Wallenstein . . . . . 126
Ludovico . . . . . 130
„Das Versprechen hinterm Herd" im Burgkrater . . 139
Das Urbild des Tartüffe . . . . . 144
Die Wahabitin . . . . . 147
Struensee . . . . . 152
Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin 161
Faust von Goethe . . . . . 170
Franz von Sickingen . . . . . 173
Der Königsleutnant . . . . . 178
Mirandolina. Der zerbrochene Krug. Der verwunschene Prinz . . . . . 181
Über die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen . . . . . 184
Emilia Galotti . . . . . 188

Seite

Richard III. . . . . 189
Dramaturgische Aphorismen . . . . . 194
Dramaturgische Studien . . . . . 196
Deutsches Bühnenwesen von Franz von Holbein . . . 198
Ludwig Holberg . . . . . 200
Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke. Erster Band: John Webster . . . . . 210
Zweiter Band: John Ford. Dritter Band: John Lilly, Robert Green und Christoph Marlow . . 230
Brunhild von Emanuel Geibel . . . . . 255
Studien und Kopien nach Shakespeare . . . . . 257
Das deutsche Theater . . . . . 259
Ein Selbstporträt von Karl Gutzkow . . . . . 263
Das K. K. Hofburgtheater . . . . . 273

Über Lyrik und Lyriker . . . . . 281
Schillers Gedichte, in allen Beziehungen erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt . . . . . 283
Buch der Lieder, von Heinrich Heine . . . . . 285
Moderne Lyrik . . . . . 288
Zur Anthologien-Literatur . . . . . 292
Lyrische Poesie . . . . . 297
J. Meyers „Dithmarscher Gedichte" . . . . . 302
Österreichische Poesie . . . . . 304

Vermischte Aufsätze und Aphorismen über Literatur, Kunst u. a. . . . . 309
Über Literatur und Kunst . . . . . 311
[Über das ästhetische Urteil] . . . . . 313
[Über die Volkssage] . . . . . 314
Blätter aus meinem Tagebuche (Lord Byron) . . . . 315
Indische Sagen von Adolf Holzmann . . . . . 318
Sidonia von Bork, die Klosterhexe . . . . . 323
Kritische Schriften von Ludwig Tieck . . . . . 330
Zur bildenden Kunst . . . . . 333
Mein Traum in der Neujahrsnacht 1849 . . . . . 336
Das deutsche Wörterbuch . . . . . 340
Das Komma im Frack . . . . . 343
Das Leben der Seele, in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze . . . . . 345
Unsere Muttersprache . . . . . 347
Der Protestantismus in der Literatur . . . . . 350

Seite

Charakteristiken . . . . . 355
Wilhelm Waiblingers Gesammelte Schriften . . . . . 357
Leben und Briefe von Adalbert von Chamisso . . . 360
Schillers Briefwechsel mit Körner . . . . . 362
M. G. Saphirs Volkskalender und Silvester-Büchlein 443
Bogumil Golz und sein Buch der Kindheit . . . . . 444
„Meine Lebenserinnerungen", von Adam Oehlenschläger 448
Erinnerung an Ludwig Tieck . . . . . 452
Ernst, Freiherr von Feuchtersleben . . . . . 454
Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Heinrich Müller 1800—1829 . . . . . 464
Fallmerayers literärischer Nachlaß . . . . . 473
Gervinus' Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts . 477

# Einleitung des Herausgebers.

Von seinen Abhandlungen und Kritiken hat Hebbel in der für Arnold Ruge geschriebenen autobiographischen Darstellung aus dem Jahr 1852 gemeint, daß sie, obgleich scheinbar abgerissen und zerstreut, den Kern zu einer ganz neuen Ästhetik enthalten dürften. In der Tat ist die Bedeutung Hebbels als Ästhetiker keine geringe. Allein der Umstand, daß in den ästhetischen und kritischen Schriften ein Dichter über seine Kunst spricht, läßt wertvolle Aufschlüsse erwarten, wertvoll für die Persönlichkeit, der sie verdankt werden, und wertvoll für die Erkenntnis vom Wesen der Poesie und des dichterischen Schaffens.

Die ästhetischen Anschauungen Hebbels hängen aufs engste mit seinen allgemeinen philosophischen Überzeugungen vom Weltwesen zusammen. Der geniale Autodidakt hat sie auf keiner Schule sich erworben. Geprägte Form, die lebend sich entwickelt — das ist der zweiundzwanzigjährige Hebbel, der aus der Abgeschlossenheit seines heimatlichen Marktfleckens in die Welt hinaustritt. In Wesselburen, so versicherte er, seien ihm bereits die Hauptgedanken seiner Weltanschauung aufgegangen. Über die in Dithmarschen erreichte geistige Höhe hat er sich im Tagebuch vom 5. Dezember 1838, dann wieder besonders nachdrücklich in dem obenerwähnten Lebensabriß geäußert. Hier sagt Hebbel über seine geistige Entwicklung: „Ich habe seit meinem 22. Jahre, wo ich den gelehrten Weg einschlug und alle bis dahin versäumten Stationen nachholte, nicht eine einzige neue Idee gewonnen. Alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel ahnte, ist in mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt oder bestritten worden. So machte ich zu einer Zeit, wo ich Schellings Namen noch nicht kannte, ein Gedicht, betitelt: ‚Naturalismus‘, worin das Schellingsche Prinzip steckt . . . . Ich bin der Meinung, daß nichts den ursprünglichen Kern, den man mir zugesteht, so zusammengehalten hat, als jene Einsamkeit, weiß es

aber freilich auch zu würdigen, daß sie zur rechten Zeit ein Ende nahm, und daß es mir vergönnt ward, den Inhalt der Welt in mich aufzunehmen, als der individuelle Mensch in mir seine feste unzerstörbare Form ein für allemal gewonnen hatte". Der Zeit seines Studiums in München gedenkt er in dieser Darstellung mit folgenden Worten: „Hier vollendete ich meine Studien, die sich anfangs auf Philosophie, dann aber ausschließlich auf Geschichte und Literatur lenkten, weil ich bald die Erfahrung machte, daß ich der Philosophie trotz aller Anstrengungen, an denen ich es wahrlich nicht fehlen ließ, nichts abzugewinnen vermochte. Ich habe oft lächeln müssen, wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend, und nicht ahnend, daß der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich sein und in ihm eine neue Form finden muß, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte. Was ich als Poesie ausschwitzen soll, muß ich, wenn's nicht mein eigen ist, doch erst als Philosophie eingesogen haben, und ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelsche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Sein und Nichtsein absolut nicht begreifen konnte; wer aber auf der Schwelle schon stolpert, wird die Geheimnisse des Hauses gewiß nicht entdecken. Vielmehr entzündete sich mein Talent an der Geschichte und daher rührt's, daß allen meinen Dramen vom ersten bis zum letzten die sozialen Verhältnisse (freilich nicht im neufranzösischen Sinn) zugrunde liegen, da sich mit dem historischen Blick das Klebenbleiben am einzelnen durchaus nicht verträgt, was der philosophische Standpunkt noch viel eher gestattet, sobald er abstrakt bleibt. In München reifte denn auch der Dichter in mir, obgleich noch immer zurückgehalten durch jenen großen Begriff von der Kunst, der mit mir geboren war und durch die übergroße Vorstellung, die ich von der deutschen Literatur in mir ausgebildet hatte."

Hebbel stand von Anfang an auf einer intuitiv erfaßten pantheistischen Grundlage. Die geheimnisvolle Einheit alles Lebendigen, kurz „das Leben", und die Zersplitterung dieses Lebens in die Einzelerscheinungen muß das Grundproblem gewesen sein, das seinem Grübeln schon in der frühesten Zeit aufging. Die Zersplitterung in die Einzelwesen, der Dualismus des Seins ist die schlechthin gegebene Tatsache, nach deren Grund zu forschen ein unfruchtbares metaphysisches Bemühen ist. Hier beginnt die Nacht des Weltmysteriums.

Nur mit der Tatsache der Zersplitterung oder Vereinzelung hat der Mensch als sittliche Persönlichkeit zu rechnen. Und dieser,

nicht aber philosophische Spekulation ist für den Dichter der Gegenstand seines Sinnens. Der Mensch als Glied der Menschheit, als Teil eines Ganzen ist also Ausdruck einer dualistischen Form des Seins. Seine sittliche Aufgabe ist es die Rechte des Teils und des Ganzen in sich zum Einklang zu bringen. Der Mensch hat demnach in seinem Wollen und Wirken kein Ziel außer sich, er hat in einem besseren Jenseits nichts zu suchen und nichts von ihm zu verlangen. Von hier aus ist der schroffe Gegensatz zu verstehen, in den sich Hebbel schon früh zum Christentum gestellt hat und der am trotzigsten in einem Brief an Elise aus München seinen Ausdruck findet (12. Februar 1837):

„Die Natur strebt nach einem Gipfel, und da der Mensch fühlt, daß er dieser Gipfel nicht ist, so muß es ein ihm korrespondierendes höheres Wesen geben, in dem das Weltall zusammenläuft und von dem es eben darum auch ausgeht. Dies Wesen ist Gott. Ich abstrahiere ihn aus meiner eigenen Unzulänglichkeit und aus der Konsequenz der Natur.

Ich beuge mich jedem Höheren und also gewiß dem Höchsten. Aber nur dadurch, daß ich ihn möglichst zu *entbehren* suche, kann ich mich in ein würdiges Verhältnis zu ihm setzen. Er will nicht die *Krücke* des Menschen sein, darum hat er ihm *Beine* gegeben. Fordert das Leben von mir das Unmögliche, so erdrückt es mich entweder, oder — es ist nicht das Unmögliche gewesen. In jedem Fall soll ich alles aufbieten, was an Kraft in mich gelegt ist; diese Kraft macht mich gewiß frei, ist es nicht nach *außen*, indem sie das Hindernis überwältigt, so ist es nach *innen*, indem sie die Körperketten zerreißt.

Das Christentum verrückt diesen Grundstein der Menschheit. Es predigt die *Sünde*, die *Demut* und die *Gnade*. Christliche Sünde ist ein Unding, christliche Demut die einzig-mögliche Sünde, und christliche Gnade wär' eine Sünde Gottes. Dies ist um nichts zu hart. Die edelsten und ersten Männer stimmen darin *überein*, daß das Christentum wenig Segen und viel Unheil über die Welt gebracht hat. Aber sie suchen meistenteils den Grund in der christlichen *Kirche*; ich find' ihn in der christlichen *Religion* selbst.

Das Christentum ist das Blatterngift der Menschheit. Es ist die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich. Je weiter sich wahre Bildung nach unten hin verbreitet, um so schlimmer wird es wirken. Bisher war das Christentum des Volks ziemlich unschädlich, denn es war ein roheres *Heidentum*.

Diese meine innigsten Überzeugungen hab' ich mich veranlaßt gefunden, Dir mitzuteilen. Hinter all dem Scherz in früheren

Tagen lag der tiefste Ernst versteckt; ich hasse und verabscheue das Christentum, und nichts mit größerem Recht. Es will Wunder tun, und selbst, wenn Wunder möglich wären, hörten sie nicht auf, überflüssig zu sein.

Christus ist mir eine hohe — vielleicht die höchste — sittliche Erscheinung in der Geschichte; der einzige Mensch, der durch Leiden groß geworden ist. Weil Judentum und Heidentum nicht weit genug gegangen waren, vergeb' ich es ihm, daß er zu weit ging."

Das Verhältnis des Menschen zur Gottheit wird also nur bestimmt durch die Entfaltung der in ihm angelegten Kräfte. Darin liegt für Hebbel Religion. „Es gibt keinen Weg zur Gottheit, als durch das Tun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und so weit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, soweit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnis. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein." (Tagebuch vom 22. Juni 1838).

Dieses subjektive Verhältnis läßt sich in objektiver Betrachtung so darstellen. Die Gottheit, das Eine und Ewige, die höchste Idee ist verleiblicht in jener geheimnisvollen Einheit alles Lebendigen, das in seiner Gliederung und Stufenfolge nicht Chaos, sondern Kosmos ist — eine Ordnung, die vom Gesetz der Selbsterhaltung geleitet wird. In diese Ordnung ist der einzelne, das Individuum seinen Kräften gemäß eingefügt. Will es sich in der Ordnung erhalten, so muß es seine Kräfte gebrauchen und entfalten. Ob der einzelne hinter sich selbst zurückgeblieben oder ob er die Grenzen überschritten hat, darüber wird ihm erst im Tode Einsicht zuteil. Zu Versöhnung und Frieden kann er allerdings gelangen, wenn er das Gesetz der Selbsterhaltung des Ganzen in sich aufzunehmen und das Gesetz der individuellen Selbsterhaltung ihm unterzuordnen vermag. Das letzte Ziel des Individuums ist nichts anderes als das Erkennen und Wollen der sittlichen Weltordnung, die innere Aufhebung des Dualismus.

Die Geschichte der Menschheit ist das ewig wechselnde Bild des Ringens der Individuen um die Idee, ein Schauspiel der Auseinandersetzungen zwischen dem einzelnen und der die Idee verkörpernden Menschheit. Und hier nun erwächst der Dichtkunst und ihrer höchsten Ausdrucksform, dem Drama, die Aufgabe. Schon im Vorwort zum Manuskriptdruck der „Judith" deutete Hebbel die große Aufgabe der Poesie als symbolischer Darstellung an. „Die Poesie hat, der Geschichte gegenüber, eine andere Aufgabe, als die der Gräberverzierung und der Transfiguration; sie soll ihre Kraft nicht an Kupferstiche und Vignetten vergeuden,

sie soll das Zeitliche nicht ewig machen, das uns völlig Abgestorbene nicht durch das Medium der Form in ein gespenstisches Leben zurückgalvanisieren wollen. Nicht wegen ihrer Seufzer und ihres Jammers soll uns der Dichter die neronischen Menschenfackeln früherer Jahrhunderte, die ein grausamer Blitz des Schicksals in Brand steckte, vorführen; nur wegen des düsterroten Lichts, womit sie ein Labyrinth, in das sich auch unser Fuß hinein verirren könnte, erhellen."

Seine Auffassung von der Stellung des Dichters zu den sittlichen Vorgängen, die sich hinter den Bildern der Menschheitsgeschichte abspielen, hat Hebbel in seinem Tagebuch einmal sehr deutlich ausgesprochen: „Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert; was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Dichter anderes, als daß er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt." (Ende November 1846.) Das Leben, so hat es Hebbel im Vorwort zur Maria Magdalene ausgedrückt, muß dem Dramatiker in seiner Gebrochenheit entgegentreten, damit seine Kunst eine Aufgabe finden kann. Denn die Gebrochenheit ist eben die gestörte Harmonie.

Dies etwa sind die allgemeinsten Voraussetzungen in der Gedankenwelt Hebbels, aus denen er in ein paar theoretischen Abhandlungen die Konsequenzen für sein eigenes künstlerisches Wollen zog. Nachdem er die Judith und die Genoveva geschaffen hatte, in denen er der Zeit, wie er sie in Bedürfnis, Richtung und Bewegung auffaßte, künstlerische Opfer dargebracht zu haben glaubte, faßte er seine Gedankengänge über das Drama in einem Aufsatz zusammen, der 1843 im Stuttgarter Morgenblatt erschien: „Ein Wort über das Drama".

Indem das Drama das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, „worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht," stellt es den Lebensprozeß an sich dar. Damit ist das Drama von vornherein als symbolische Darstellung des Dualismus bezeichnet, der für den philosophischen Betrachter in der Zerspaltung des Lebens in die Einzelerscheinungen liegt. Das Drama führt handelnde Individuen vor und zeigt in ihnen ein Kämpfen und Streben der einzelnen Kraftpunkte wider einander. Sie suchen sich auszudehnen, sie verfolgen ihr individuelles Recht unbekümmert um andere individuelle Rechte, und diese Ausdehnung des Willens, gleichgültig, ob sie im Dienst einer vortrefflichen oder einer verwerflichen

Bestrebung geschieht, belädt das Glied mit einer Schuld gegenüber dem Ganzen. Dieses Ganze nun, repräsentiert in den Individuen des dramatischen Gegenspiels, regt seine Kräfte wider den sich emanzipierenden Teil und scheidet ihn aus. So führt das Individuum durch sein Leben seinen Untergang herbei. Die Individuation ist die Bedingung der Tragik. Schon im Leben selbst, nicht erst in der so oder so gerichteten Betätigung des Lebens liegt der Keim zur tragischen Entwicklung. Für diese Anschauung von einer ursprünglichen und durchgängigen, mit dem Leben selbst gegebenen Tragik mag man gerne die glückliche Prägung von Arno Schennert adoptieren, der das System der Weltanschauung und Ästhetik Hebbels als Pantragismus bezeichnet hat.

Um jenen Prozeß des Kampfes der Kräfte anschaulich zu machen, ist es erforderlich, die Kräfte in ihrem Werden zu zeigen. Die Charaktere im Drama dürfen nicht fertig und abgeschlossen sein. „Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und daß es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klar macht, das beständig, sowie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes Äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig."

Nun aber treten die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse, deren Folgen das Werden und Vergehen der religiösen und politischen Formen der Welt waren, an der Geschichte in die Erscheinung. Danach muß die Geschichte von ganz besonderem Wert für den Dramatiker sein, dem sie so bedeutsames Material bietet. Die Frage: in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte und inwiefern muß es historisch sein? ist also von nicht geringer Bedeutung. Soll der Dichter sich wirklich zum Sklaven der Geschichtschreibung machen und ängstlich an ihren Dokumenten kleben bleiben? Ist historische Treue in diesem Sinn notwendig? Nein, sagt Hebbel, die Geschichtschreibung ist etwas Untergeordnetes gegenüber der Geschichte selbst, gegenüber dem allgemeinen, in Krisen oder Katastrophen sich fortbewegenden Entwicklungsgang der Menschheit, den der Dichter, am vorläufigen Ende der Entwicklung stehend, intuitiv erfaßt und wahrer als die Historiographie darzustellen vermag, indem er auf das lebendig

fortwirkende Allgemeine und nicht auf den buntscheckigen ungeheuren Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern den Blick geheftet hält. Der Dramatiker hat es nicht nötig eine „gemeine Identität" zwischen Kunst und Geschichte herzustellen, sein Drama ist historisch genug, wenn es die „Atmosphäre der Zeiten", deren Lebensprozeß die Aufgabe der dichterischen Darstellung ist, zur Anschauung bringt. In diesem Sinn ist überhaupt jedes echte Drama d. h. jede lebendige Darstellung eines bedeutungsvollen Lebensprozesses historisch, gleichviel, ob es seinen Stoff aus der geschichtlichen Vergangenheit oder aus der Gegenwart nimmt.

Dieses „historische Drama" im höheren Sinn betrachtet Hebbel als seine eigene Aufgabe. Er glaubt in der Judith und der Genoveva Beispiele dafür gegeben zu haben. In diesem Drama, das er im Sinn hat, vereinigen sich die bisher einzeln hervorgetretenen Richtungen: das soziale Drama, dessen Thema Gutzkow aufgenommen hat, das seiner Stoffwahl nach sogenannte historische Drama und das philosophische Drama, das wie der Hamlet die Metaphysik aus dem Leben hervorspinnt. Historisch im höheren Sinn ist bei diesem umfassenden Drama, das keine Richtung vor der anderen hervortreten läßt, gleichbedeutend mit symbolisch.

Die zusammengedrängten Ausführungen Hebbels zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Der Aufsatz wurde in der Kopenhagener Zeitung „Fædrelandet" ins Dänische übersetzt und bald nach seinem Erscheinen unternahm der Professor J. L. Heiberg im Intelligenzblatt einen Angriff auf die Hebbelschen Aufstellungen. Dieser Angriff war von einem flachen rationalistischen Geist getragen, der in die Tiefe und den Zusammenhang der Hebbelschen Anschauungen hinabzusteigen unfähig war. Was Hebbel aus Bescheidenheit unterlassen hatte, die Exemplifikation seiner Gedanken auf seine beiden Tragödien, das machte Heiberg in erster Linie ihm zum Vorwurf und leitete daraus eine Unfähigkeit Hebbels zu klarer Auseinandersetzung seiner Gedanken her. Heiberg sagte nach der Übersetzung, die sich Hebbel selbst zum Zweck der Entgegnung anfertigte: „Das ist sichtbar, daß Dr. Hebbel mit einer Ahnung des Wesens doch nicht die Gestaltung des Gedankens besitzt, wie ihn die wahre Darstellung erfordert. Mehrere von seinen Anschauungen, z. B. seine Betrachtung der Geschichte, könnten daher leicht borniert erscheinen, wenn es nicht auf der anderen Seite hieße, daß er damit etwas anderes gemeint, als gesagt habe; es will daher darauf ankommen, ob man vermag, Ordnung in seiner Begriffsverwirrung zu wege zu bringen und seine halbwahren, halbfalschen Behauptungen auf die Bestimmtheit zu

reduzieren, welche die Halbheit ausschließt. Er selbst hat seine eigne Unklarheit fühlen müssen, indem er am Schluß seines Artikels gleichsam einen kritischen oder philosophischen Bankerott macht, da er im Gefühl seiner theoretischen Insolvenz den Lesern Anweisung auf seine Praxis gibt, nämlich auf die zwei von ihm verfaßten Dramen Judith und Genoveva, ‚in welchen er hofft, das deutlich gemacht zu haben, was er meint'. Aber ich befürchte, daß diese Arbeiten seine Meinung eher noch mehr undeutlich machen werden, da es, wenigstens nach Judith zu urteilen – Genoveva kenne ich nicht — sich zeigt, daß seine praktische Insolvenz noch größer ist, als seine theoretische, und daß seine Kraft zur plastischen Ideendarstellung — wie die dramatische Poesie sie erfordert — noch schwächer ist, als sein Räsonnement über die Kunst."

Diese Vorwürfe in einem Augenblick, wo er für seine dichterischen Leistungen oder vielmehr für das in ihnen bekundete große Talent vom dänischen König ein Reisestipendium erhalten hatte, veranlaßten ihn sofort zur Abwehr und zur Beleuchtung der Nichtigkeit der Heibergschen Einwände. Seinen ersten Aufsatz und die Erwiderung an Heiberg faßte Hebbel in eine am 31. Juli 1843 beendete Broschüre „Mein Wort über das Drama" zusammen, die er alsbald bei Hoffmann & Campe erscheinen ließ.

Hebbel verdeutlichte hier die einzelnen Gesichtspunkte, an denen Heiberg Anstoß genommen hatte; er erläuterte vor allem seinen Begriff des symbolischen Dramas, stellte seine Auffassung von Schuld und Versöhnung noch einmal in klares Licht und erwies im ganzen den untergeordneten Begriff von der Dichtkunst, den Heiberg als den allein richtigen für die Gegenwart ansah.

In dem kleinen Vorwort zur Genoveva hatte Hebbel die Judith und die Genoveva als künstlerische Opfer bezeichnet, die er der Zeit dargebracht habe. In dem Aufsatz über das Drama hatte er nur flüchtig angedeutet, daß der Dichter, indem er die Zustände seines Innern, seine seelischen Erlebnisse und Erfahrungen in großen Symbolen zum dichterischen Ausdruck bringt, damit zugleich das Ringen und Leben seiner Zeit symbolisiere. Wenn der Dichter sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern wahrhaft lebt und sich durchströmen läßt von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten in Fluß sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, „so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl

verträgt, daß er sich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht persönlich mischt." Diesen Punkt nun, das Verhältnis des dramatischen Dichters zu seiner Zeit, als deren geistiger Exponent er zu gelten hat, beschäftigte Hebbel nachhaltig und in den kunstphilosophischen Gesprächen, die er in Paris mit Felix Bamberg hatte, muß dieser Punkt oft zur Sprache gekommen sein.

Durch Bamberg trat ihm auch zum erstenmal der Geist der Hegelschen Lehre näher, zu der er früher keine Stellung hatte gewinnen können. Von Kopenhagen her brachte Hebbel die Kenntnis der Hegelschen Ästhetik mit, aus der besonders die Behauptung nachwirkte, daß unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig, ja daß die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes sei. „Die Kunst in ihren Anfängen," sagte Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik, „läßt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein." Der Standpunkt der Kunst sollte ein überwundener oder ein doch zu überwindender sein? Mit der Anerkennung dieser von philosophischer Seite aufgestellten Behauptungen hätte der Dichter sich selbst annulliert. Schon in Hamburg hatte sich die Überzeugung in ihm gebildet, die er durch sein ganzes Leben als unumstößliches Dogma festhielt (Tagebuch vom 7. Oktober 1842): „Aus dem Nichts schaffen wollen ist Sache der Toren. Große Kunstschöpfungen setzen große Elemente in Welt und Zeit voraus. Aber, wenn solche Elemente vorhanden sind, erscheint auch jedesmal ein großes Kunstgenie. Wenn der Körper ausgebildet ist und einen Überfluß enthält, aus dem ein neues Geschöpf sich entwickeln kann, bilden sich die Zeugungsorgane aus. Ebenso erhält die Zeit im Künstler ihr Zeugungsorgan, sobald sie in sich gesättigt ist und Speise für die Nachwelt übrig hat." Es handelte sich also nicht nur darum, die Ungereimtheit jener Behauptung nachzuweisen, sondern vor allem den positiven Satz zu erläutern, daß gerade die Gegenwart für die dramatische Dichtkunst von höchster Bedeutung, daß die Zeit für ein Drama hohen Stils wieder reif geworden sei. Hebbel brauchte nur die in den früheren programmatischen Erklärungen angedeuteten Gedanken

weiterzudenken und zu vertiefen, um die Nebel, die seine künstlerische Zuversicht trüben wollen, zu zerstreuen.

Mit der größten Energie wird Hebbel in den Gesprächen mit Bamberg seine Anschauungen entwickelt haben. Dem Zureden des Pariser Freundes gelang es den Dichter nach Vollendung seiner dritten Tragödie zu veranlassen, daß er seine Ansichten in einer zusammenhängenden Darstellung der Öffentlichkeit übergab. So entstand das „Vorwort zur Maria Magdalene betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte", das Anfang 1844 begonnen, am 5. März beendet wurde.

Das höchste, das epochemachende Drama tritt nach Hebbels Meinung nur dann ein, wenn in einem gegebenen Welt- und Menschenzustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht. Die im Fluß der Entwicklung zur Geltung gelangte Ordnung der Menschheit wird, wenn sie in sich fertig geworden ist und zu erstarren droht, aus sich selbst heraus erschüttert. Das Gesetz der Selbsterhaltung macht sich geltend und in der Krisis zwischen dem absterbenden Alten und dem zukunftstüchtigen Neuen bekommt die dramatische Kunst Nahrung, um den Lebensprozeß mit beenden zu helfen. Das höchste Drama ist bis jetzt zweimal hervorgetreten: im griechischen und im Shakespeareschen Drama, dort begleitete es die Unterjochung des Individuums unter die sittlichen Mächte, von denen das Individuum bis dahin sich frei gewähnt hatte, hier die Emanzipation des Individuums von den Mächten, denen es sich lange genug gläubig gebeugt hatte. Eine neue Epoche leitet Goethe ein. Er hat nach Hebbels Anschauung zuerst versucht das Verhältnis der Rechte von Individuum und von überindividuellen Kräften zu gestalten. Dies ist letzthin der große welthistorische Prozeß der Gegenwart: der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts will die gewordenen politischen, religiösen und sittlichen Institutionen auf ihre innere Berechtigung zurückführen, auf das Recht, das ihnen im Weltorganismus an ihrer Stelle zukommt. Die dramatische Kunst soll diesen welthistorischen Prozeß beendigen helfen, und „in großen gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinander flutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit" erzeugen, in der „alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüberstehen wird, wie dieser der Gesellschaft und wie die Gesellschaft der Idee".

Erfüllt die dramatische Kunst diese Aufgabe, so ist sie zeitgemäß und wirkt zugleich in dem Sinn, der der Poesie von jeher zu eigen war: Spiegel des Jahrhunderts und der Bewegung der Menschheit im allgemeinen zu sein. In dieser Bedeutung will Hebbel auch die Bezeichnung seiner Dramen als künstlerische Opfer der Zeit verstanden wissen. Zeitgemäß ist dagegen nicht in jenem tieferen Sinn die „epigrammatisch-rhetorische" Zeitpoesie, die sich im Augenblick in der deutschen Literatur breit macht.

Sofern nun die Welt im Drama sich zum Symbol zusammenschließt, rückt die Kunst in einen viel engeren Zusammenhang mit dem Leben, als ihn eine Philosophie, die den Standpunkt der Kunst überwunden oder überwindbar erklärt, ihr zugestehen will. Die Kunst kann ebensowenig jemals ein überwundener Standpunkt sein, als das Leben selbst. Die Gesetze, die das Leben hat, spiegelt die Kunst in ihren Bildern wider. Die Philosophie aber sucht diese Gesetze begrifflich zu erfassen. In Erwägung dieses Zusammenhangs kann Hebbel sagen, daß die Kunst die realisierte Philosophie ist, wie die Welt die realisierte Idee. Die Kunst ist eine andere Form des geistigen Ausdrucks als die Philosophie, die darum aber kein Recht hat die Kunst zu unterschätzen. Intellektualistischer Hochmut versucht umsonst die Daseinsberechtigung der Kunst zu schmälern.

Nach den kurzen Erörterungen über das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie wirft Hebbel noch einmal einen Blick auf das Verhältnis zwischen Kunst und Geschichte und verdeutlicht die in dem früheren Wort über das Drama niedergelegte Auffassung von dem historischen Drama im flachen und im höheren Sinn, welch letztgenanntes allein das Recht hat historisch zu heißen. Das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalene", in dessen Hintergrund die sittlichen Mächte der Familie, der Ehre und der Moral mit ihren positiven und negativen Seiten sich bewegen und das damit im Dienst des in der Gegenwart sich vollziehenden welthistorischen Prozesses steht, ist ebenso zeitgemäß wie historisch in dem Sinn, den die theoretischen Überlegungen festgestellt haben, und hebt sich eben darum auch hoch über das hinaus, was als bürgerliches Trauerspiel in Deutschland bis dahin im Schwange war.

Die Form dieses Vorworts ist nicht sehr erfreulich. Hebbel zwängt die Gedanken ineinander. Im Bestreben seine Meinungen erschöpfend und in allen Nuancen auszudrücken überlastet er seine Perioden mit Einschaltungen und Zwischensätzen und so entstehen einzelne Satzlabyrinthe, die man nur mit Vorsicht durchwandern kann. Ein anderer erschwerender Umstand für den heutigen Leser,

der verschollene philosophische Terminologien nicht mehr versteht, ist die Anwendung einzelner Ausdrücke der Hegelschen Schulsprache, die im übrigen nicht durchgeführt wird. Dadurch bleiben manche Gedanken in einem Dämmerlicht, das sich erst nach der Versenkung in Hebbels Gesamtanschauung erhellt.

Die Böswilligkeit konnte allerdings manchen Angriffspunkt in diesem Vorwort finden und Hebbel hatte von den Mißverständnissen, die sich an sein Manifest knüpften, noch manches auszustehen. Im Jahre 1851 hatte er Gelegenheit sich gegen törichte Mißdeutungen seiner Theorie und seiner dichterischen Praxis wieder einmal öffentlich zu verwahren. Seiner in diesem Jahr erschienenen „Julia" gab er eine scharfe polemische Abhandlung bei: „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers", die gegen den Redakteur der Grenzboten, den liberalisierenden Literarhistoriker Julian Schmidt gerichtet war.

Julian Schmidt hatte schon einmal im Jahr 1847 eine Kritik über Hebbel geschrieben und darin allerhand seltsame Schlüsse von den Werken auf den Dichter gezogen. Nach der Rückkehr von Graz, wohin er seine Gattin zu einem Gastspiel begleitet hatte, schrieb Hebbel am 10. Juli 1847 in sein Tagebuch: „Zurückgekommen höre ich von Engländer, daß die Grenzboten einen wunderlichen Aufsatz über mich enthalten, der mich sehr hoch, über Kleist hinaus, stellt, mir aber prognostiziert, daß ich dereinst wahnsinnig werden muß. Seltsame Manier, mit einem lebendigen Menschen umzugehen! Also nur darum ein Nebukadnezar der Literatur, um mit der Zeit auf allen vieren zu kriechen und Gras zu fressen? Nein, da weiß ich's besser! Das wird nie geschehen, nie, ich fühle etwas von einem ehernen Reif im Kopf und habe in Todkrankheiten schon die Erfahrung gemacht, daß selbst die wildesten Fieberphantasien das Bewußtsein in mir nicht überwuchern konnten, daß ich, wenn ich sie auch nicht ganz zu ersticken vermochte, sie doch innerlich bespöttelte und verlachte. Übrigens ist ein solches Urteil nicht ohne allen Grund, indem es doch auf einiger Einsicht in die schöpferischen Prozesse des dichterischen Geistes beruht und es nur darin versieht, daß es die befreiende Kraft des Darstellungsvermögens, die doch im subjektiven, wie im objektiven Sinne damit verbunden ist, nicht in Anschlag bringt. Ich habe es oft gesagt und werde nie davon abweichen: die Darstellung tötet das Darzustellende, zunächst im Darsteller selbst, der das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, durch sie unter die Füße bringt, dann aber auch für den, der sie genießt! Es gibt Ungerechtigkeiten, denen ein Dichter nicht entgehen kann, die er also auch niemanden

anrechnen darf, und die vorliegende gehört dazu. Er bringt in jedem seiner Werke das Resultat eines Bildungsmoments, ein Resultat, das zugleich vorwärts und rückwärts deutet, das so wenig ohne das, was darauf folgt, als ohne das, was ihm vorherging, richtig abzuschätzen ist, das sich aber doch einstweilen als ein Letztes hinstellt und das Urteil herausfordert. Wie wäre hier bei der Unberechenbarkeit der Zukunft die Ungerechtigkeit zu vermeiden?" Als den Fehler seiner früheren Kritik bezeichnete es jetzt Julian Schmidt, „daß sie unter dem ersten, unmittelbaren Eindruck einer mächtigen, aber inkommensurablen, widerspruchvollen Natur geschrieben war, und daher mehr pathologisch als analytisch verfuhr; daß sie voreilig jene Anarchie des Werkes in die Seele des Dichters legte".

Was nun diesmal die überlegte Schmidtsche Analyse ergab, wird von Hebbel in seiner Antikritik im einzelnen zerpflückt. Er weist Schmidt seine Haltlosigkeit in der Charakteristik der beurteilten künstlerischen Persönlichkeit nach, beleuchtet dann die Verständnislosigkeit Schmidts gegenüber den Hebbelschen Novellen und vor allem gegenüber dem Trauerspiel in Sicilien und zeigt schließlich, welche Entstellungen seiner ästhetischen Anschauungen Schmidt an den theoretischen Behauptungen des Vorworts zur Maria Magdalene vorgenommen habe. Diese „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" hat über ihren polemischen Charakter hinaus den Wert, daß sie gerade für eine Reihe von Werken, deren künstlerische Absichten sich nur schwer erschließen, die Auffassung des Dichters selbst wiedergibt. Mit stolz bescheidenen Worten, die den schon im Vorwort zur „Julia" widerlegten Vorwurf der Unsittlichkeit noch einmal zurückweisen, schließt Hebbel: „Deutschland hat ohne allen Zweifel bedeutendere Dichter gehabt, wie ich bin; aber in einem Punkt bin ich den größten meiner Vorgänger gleich: in dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit ich meine Kunst ausübe, weiche ich keinem, und wenn ich auch nichts über meine Zukunft weiß, dies weiß ich, daß meine Zeit einer späteren gegenüber ihre eigene Moralität gar nicht ärger verdächtigen kann als durch die Zweifel, die sie in die meinige setzt!" Julian Schmidt erwiderte auf die Abfertigung in den Grenzboten bei der Besprechung der Julia, verstärkte seine Vorwürfe und zieh den Dichter des Größenwahns.

Als eine Ergänzung der programmatischen Erklärungen Hebbels kann das kleine Vorwort betrachtet werden, das er 1841 der Sammlung seiner Erzählungen und Novellen voraussschicken wollte. Wie er in jenen anderen Erklärungen seine Auffassung von den Aufgaben der dramatischen Kunst dargelegt hatte, so

deutet er hier seine Auffassung von den epischen Kunstformen an. Er verwirft im besonderen die psychologisierende Novellistik und verlangt von der Novelle, daß sie die neue, unerhörte Begebenheit bringe und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis. Die Bezeichnung „Niederländische Gemälde", die Hebbel seinen Geschichten zu geben gedachte und später bei der Herausgabe des Schmock als Untertitel für diesen kleinen „Roman" auch gewählt hat, wird hier dahin erläutert, daß die Geschichten eben aus dem Leben der niedern Stände geschöpft seien.

In ein paar theoretischen Aufsätzen aus späteren Jahren und in zahlreichen Kritiken hat Hebbel auf einzelne Seiten seiner Ästhetik Lichter geworfen. Wichtig ist hier besonders der Aufsatz, der die Erörterungen über das Drama bedeutsam ergänzt. „Über den Stil des Dramas" nannte Hebbel die aus dem Jahr 1847 stammende Abhandlung, in der er das Darstellungsmittel des Dramatikers und allgemein des Dichters zu würdigen unternahm. Sie wurde zuerst in Rötschers „Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur" abgedruckt. Hebbel knüpfte an einen Vorwurf an, den man ihm über die Schwerfälligkeit seines dramatischen Dialogs gemacht hatte. Er suchte gewissenhaft über die Berechtigung des Vorwurfs mit sich selbst ins reine zu kommen und entwarf am 30. November 1846 im Tagebuch eine Skizze des späteren Aufsatzes.

Der dauernde Wert der Abhandlung liegt in der Schilderung der schöpferischen Sprachtätigkeit, für die wir ein interessantes Analogon in dem kleinen Aufsatz Kleists „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" haben. Ehe aber Hebbel darauf kommt, führt er seinen Leser durch seine Anschauungen von der Sprache. Er steht auf der Voraussetzung, daß die Sprache etwas Fertiges sei, die von dem Sprechenden individuell modifiziert werde. Im Tagebuch vom 20. Mai hatte er sich schon einmal notiert: „Wer doch den wunderbaren Zeugungs- und Sichernährungsprozeß des Geistes darstellen könnte! Eine Idee erwacht, ein Wort kommt ihr entgegen und schließt sie ein, beide bedingen und beschränken sich gegenseitig. Die Idee ist das frische Leben des einzelnen, das Wort das abgezogene Leben der Gesamtheit; das feinste Sublimat von beiden verfliegt aber, indem sie sich berühren, schlägt in den Geist zurück und dient ihm als Speise." Dieser Anschauung gibt er nun die nähere Ausführung. Er zeigt, daß der Wert einer Sprache auf ihrer Ausdrucksfähigkeit und nicht auf ihrem Wohlklang beruhe. Hebbel will damit offenbar seine Stellung zu der müßigen Streitfrage, welche Sprache die schönste sei, kennzeichnen.

Folgerichtig kommt Hebbel dann auf die beiden sprachlichen Ausdrucksweisen des individuellen Geistes, auf das Denken und das Dichten, auf den logischen und ästhetischen Ausdruck. Hebbel ist der Meinung, daß die beiden Weisen des Ausdrucks schon in der Sprachbildung sich Geltung verschafft hätten. Ihr ständiges Fortwirken in der sprachlichen Entwicklung läßt ihm den Gedanken nicht abweisbar erscheinen, daß man, wie man von der Individualsprache, „um die ersten stammelnden Verständigungs- und Mitteilungsversuche so zu nennen", zur Familien-, Provinzial- und Nationalsprache kam, man schließlich auch von den Nationalsprachen zu einer Universalsprache kommen werde. Indessen diese Spekulationen über das Weltsprachenproblem sind hier nebensächlich.

Hebbel charakterisiert die logische und die ästhetische Ausdrucksweise, stellt den begrifflichen Charakter der einen, den sinnlichen Charakter der anderen fest und geht dann des näheren auf die Unterschiede der dramatischen Sprechweise ein, die er als Relation und Darstellung bezeichnet. Der dramatische Relationenstil ist seiner rationalistischen Natur nach der untergeordnete gegenüber dem eigentlichen Darstellungsverfahren, in dem das Leben selbst quillt. In seiner Tagebuchskizze hatte er auf Lessing als ein Beispiel des Relationenstils hingewiesen. „Lessing, der eben nur Relationen gab, der nie zwischen tausend Zügen das Gleichgewicht herzustellen, sondern immer nur zwei oder drei, die er seiner Belesenheit und seiner Menschenkenntnis abgewann, unterzubringen hatte, Lessing konnte diesen leicht ihr Recht antun, er konnte sie leicht bis ins einzelste ausmalen und doch ein schnell durchwandertes etymologisches Gebäude zustande bringen. Ein anderes ist es bei dem wahren Dichter, dem mit jedem Schritt, den er tut, eine Welt von Anschauungen und Beziehungen, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, aufgeht und der nur dann den Eindruck macht, den er machen will und soll, wenn er uns diesen schwellenden Reichtum, diese unendliche Lebensfülle mitgenießen läßt. Dort, wo nie ein Gedanke dem andern auf die Fersen tritt, nie eine Farbe in die andere hineinspielt, war der Häckerling kleiner Sätze am Platz; hier würde er es sehr wenig sein. Es ist nicht wahr, daß der Mensch alles, was er denkt, ganz zu Ende denkt, was er empfindet, ausempfindet; die Lebensäußerungen kreuzen sich, sie heben sich auf, und dies vor allem soll der dramatische Stil veranschaulichen, den jedesmaligen ganzen Zustand, das Sichineinander-Verlaufen seiner einzelnen Momente und die Verwirrung selbst, die dies mit sich bringt. Daraus folgt denn, daß die beliebte Leichtigkeit des Dialogs sehr

oft ein Fehler sein kann und die Schwerfälligkeit eine Tugend. Übrigens kennt man den Strom, der die wenigsten Blasen aufwirft: es ist derjenige, in dem die wenigsten Fische schwimmen." Diese Sätze werden im letzten Teil der Abhandlung genauer ausgeführt. Dabei wird mit besonderem Nachdruck hervorgehoben, daß man sich von scheinbaren Schwerfälligkeiten und Ungeschicklichkeiten, wie sie sich in Rauhigkeiten des Versbaus, in verwickelten und verworrenen Perioden, in sich widersprechenden Bildern zeigen mögen, nicht täuschen lassen dürfe. Denn der Dichter kann damit sehr wohl in charakteristischer Weise ringendes seelisches Leben zur Darstellung bringen wollen.

Im gleichen Jahr 1847 lieferte Hebbel für Rötschers Jahrbücher einen zweiten Aufsatz, der die Frage behandelte: „Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zueinander?" Er wollte darin zeigen, daß nach seiner Anschauungsweise die geistigen Erscheinungen nicht bloß, wenn sie normal hervortreten, sondern sogar in ihrer Abnormität auf unwandelbare Grundgesetze zurückzuführen sind. „Es wird, um hieraus für die Kunst die Konsequenz zu ziehen," so drückte er sich in einem Brief an seinen Hamburger Freund Janinski aus, „nicht bloß nach Gesetzen produziert, sondern sogar gepfuscht."

Hebbel bekämpfte in seinen Ausführungen die törichte Auffassung, daß der geniale Dichter aus dumpfer Unbewußtheit heraus produziere, daß die Natur ihm die Kraft ohne die Erkenntnis verleihe. Hebbel weist auf den Goethe-Schillerschen Briefwechsel hin, in dem die beiden großen Dichter über ihr Schaffen sich bis ins einzelne klar zu werden suchten. Es gibt zwei Arten der dichterischen Naivität: die triviale, selbstgefällige, der mit der Kraft auch die Erkenntnis fehlt und die sich der Hohlheit ihrer Hervorbringungen gar nicht erst bewußt wird, und die echte Naivität, die als die reinste Erscheinung des Genies so gesetzmäßig organisiert ist, „daß das Gesetz sich ganz von selbst in ihr vollzieht, daß sie sich auf dasselbe nicht erst zu besinnen, nicht erst die Probe zu machen braucht". In seinem Tagebuch hatte Hebbel die Frage nach der Naivität in der Kunst sich folgendermaßen beantwortet (17. September 1847): „Worin besteht die Naivität in der Kunst? Ist es wirklich ein Zustand vollkommener Dumpfheit, in dem der Künstler nichts von sich selbst weiß, nichts von seiner eigenen Tätigkeit? Das ist unmöglich, denn wenn er nicht erkennt oder fühlt: dieser Zug ist tief, dieser Gedanke ist schön, warum zeichnet er den einen hin, warum hält er den andern fest? Die Frage wird wohl am einfachsten so beantwortet. Unbewußterweise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen

Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins."

Der Gedanke über das Verhältnis von Kraft und Erkenntnis in der dichterischen Produktion beschäftigte Hebbel nachhaltig. Hatte er doch darin einen Prüfstein für die echte dichterische Begabung und einen Maßstab zur Beurteilung der literarischen Größen des Tages. So kommt er denn in der ausführlichen Charakteristik des Schiller-Körnerschen Briefwechsels wieder darauf zurück: „Wir haben jetzt mehr als ein Schock Poeten, deren ganze sogenannte Poesie auf ihrem Denkunvermögen beruht, auf ihrer Unfähigkeit, den Gedanken aus der rohen Schale der Vorstellung herauszulösen, und aus der daraus für sie entspringenden Notwendigkeit, sich verworren und schief auszudrücken; es gibt vielleicht kein drohenderes Zeichen der einbrechenden Barbarei, als darin liegt, daß einige von diesen sich wirklich eine Art von Zelebrität erworben haben. Was noch nicht einmal Gedanke geworden, was Vorstellung geblieben ist, gilt für Anschauung, als ob niemand mehr eine Ahnung davon hätte, daß die Anschauung den Gedanken und die Vorstellung zugleich umfaßt und nur darum schwerer ins Gewicht fällt, als beide einzeln für sich, und dennoch zieht man nicht die sich so ganz von selbst ergebende Konsequenz, dennoch setzt man den Kindern keine Lorbeerkronen auf, die doch auf diesem Standpunkt als die ersten Poeten der Welt erscheinen müssen, als die wahren Repräsentanten der Naivität, die das logische Gesetz in sich nicht einmal erst abzutun brauchen, weil sie es noch gar nicht kennen."

Das dichterische Schaffen fesselte naturgemäß Hebbels Aufmerksamkeit besonders stark. Eben an diese Charakteristik des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner knüpfte er die Darlegung von Erkenntnissen, die ihm aus eigener Erfahrung zugewachsen waren. So sprach er sich über das Wesen der dichterischen Formgebung aus (S. 403), er deutete an, daß das dichterische Kunstwerk überhaupt erst im Ringen mit dem Darstellungsmittel, der Sprache, sich vollende, und daß es keineswegs schon bis in die Einzelheiten fertig in der Phantasie stehe. „Die Begeisterung, die ein Künstler für seine Ideale hegt, kann er nur dadurch beweisen, daß er sie mit allen ihm und der Kunst zu Gebote stehenden Mitteln zu verleiblichen sucht; dadurch, daß jemand verzückt in die Wolken schaut und ausruft: welch eine Göttin erblick' ich! kommt keine Göttin auf die Leinwand. Ja, es ist nicht einmal

wahr, daß er selbst eine sieht, er erobert sie sich erst durchs Malen, er würde in seinem ganzen Leben nicht zum Pinsel greifen, wenn sie vor ihm schon alle ihre Schleier abgelegt hätte."

Hebbel kommt hier auch auf das Verhältnis des Dichters zur Welt zu sprechen. In der Einleitung zur Besprechung des zweiten Bandes stellt er Betrachtungen darüber an, „daß die innere Entwicklung eines von der Natur hinreichend ausgestatteten Geistes nicht so sehr von der äußeren Lage abhängt, wie man gewöhnlich annimmt, und daß ein jeder sich irrt, der der Welt seine Meisterstücke nur darum schuldig zu bleiben glaubt, weil die Welt ihm seine Renten schuldig geblieben ist". Wir hören Hebbel in seinem eignen Namen sprechen, wenn er darlegt, daß die Not und Armut, die die Frühzeit eines Dichters beschatten, sein Talent zwar nicht erdrücken könne, aber doch auf die Richtung des Talents Einfluß habe. „Dieser Einfluß ist aber freilich so groß, daß der Mensch, wenn er zum vollen Bewußtsein gelangt, seine ganze sittliche Kraft aufbieten muß, um ihn wieder zu beseitigen, wenn er nicht zeitlebens Unerquickliches hervorbringen will."

Hebbel hatte selbst schwer an seinem Talent getragen. In den Münchener Notjahren hatte er sich die Frage vorgelegt, ob er bei seinen dürftigen Verhältnissen überhaupt seine Existenz auf seiner dichterischen Begabung aufbauen dürfe. Er schrieb am 18. Juni 1837 an Elise: „Die Natur sollte keine Dichter erwecken, die keine Goethes sind, darin steckt der Teufel. Jedes Talent verlangt tyrannisch zu seiner Entwicklung und Ausbildung ein Menschenleben, und das geringere am dringendsten. Ist die Ausbeute aber wohl der Mühe wert? Dies ist eine Frage, die sich Raupach und andre gute Gesellen vermutlich nie gestellt haben, weil die Antwort verrückt machen könnte. Das ist der Fluch meines Daseins, daß mein Talent zu groß ist, um unterdrückt, und zu klein, um zum Mittelpunkt meiner Existenz gemacht werden zu können." Es dauert noch manches Jahr, ehe der Zwiespalt und die Zweifel weichen, ehe Hebbel sich zur Klarheit vor sich selbst durchgerungen und mit seiner Anlage ausgesöhnt hat. Aber er kämpfte den sittlichen Kampf mit sich selbst durch, von dem er an jener Stelle der Besprechung des Briefwechsels redet, und bewährte an sich selbst den engen Zusammenhang des Ethischen und Ästhetischen, den er in der Persönlichkeit jedes großen Künstlers wirksam erkannt hatte. Daß Schiller seine Vergangenheit so vollständig in sich ab tat, nennt Hebbel seinen glänzendsten Sieg. Kuh erzählt in seiner Biographie, wie Hebbel gerade in dieser Hinsicht vor dem großen Mann sich gebeugt habe, indem

er in dichterisch-religiöser Stimmung sagte: „Wo bemerken Sie Schillers physische Bedürftigkeit und seinen steten Kampf mit den materiellen Bedingungen des Daseins? Nirgends, in keinem seiner Gedichte, in keinem seiner Dramen. Ich kann nie ohne tiefe Rührung an diesen heiligen Mann denken."

Hebbel zeigte aber auch im weiteren Gang seiner Auseinandersetzungen, was er im Gegensatz zu Schiller für die Aufgabe der dramatischen Kunst hielt und wie aus dieser Auffassung sein Schönheitsbegriff hervorstieg. Er verlangte, daß aus der realen die ideale Welt selbst hervorgearbeitet, nicht aber, wie es Schiller getan habe, eine ideale in die reale als Bild hineingehängt werde. Man solle „den Standpunkt so zu nehmen wissen, daß alle Widersprüche sich von selbst und ohne Zutat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflösen". Ähnlich hat Hebbel im selben Jahr, als er den Schiller-Körnerschen Briefwechsel charakterisierte, gegen Goethe Stellung genommen. Er fühlte, daß es sich damals (1848, Brief an Kühne vom 16. Juni) schon bedeutend in ihm lichtete, und glaubte, daß die Schönheit, wenn auch keinen vollständigen, so doch einen höheren Triumph wie bisher, in ihm feiern könnte. „Ich kann jedoch keine andere gelten lassen, als die aus dem unbedingt aufgenommenen Kampf und der Überwindung aller untergeordneten Momente hervorgehende. Diejenige, die sich an den Dissonanzen vorbeischleicht, verschmähe ich und darum kann ich manches an Goethe nicht bewundern, wenn ich die Bewunderung anderer auch sehr wohl begreife."

Wie für Hebbel das Drama das Symbol der Welt und des sie ausmachenden Lebensprozesses war, so spiegelt sich auch in seinem angedeuteten dramaturgischen Ideal getreu seine Weltanschauung wider. Die Relativität aller Erscheinungen ist im Drama eine Relativität aller künstlerischen Farben. Alles bedingt sich wechselseitig und spricht nur in seiner Gesamtheit den Sinn des Kunstwerks aus. Danach leuchtet auch ein, wie töricht es ist, in ästhetischen Dingen das Gewebe nach dem Faden zu beurteilen und etwa auf unsittliche, häßliche Momente hin das Kunstwerk selbst als unsittlich und häßlich zu denunzieren, wogegen sich Hebbel, wie wir sahen, zu wehren hatte oder auch, was Hebbel in dem Aufsatz: „Über die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen" beleuchtete, Einzelheiten ohne Rücksicht auf den Sinn des Ganzen mißdeutend herauszureißen. Hebbel hatte bei Gelegenheit seines „Rubin" diese üble Gewohnheit der Theatergänger am eignen Leibe spüren müssen, worüber er, damals Feuilletonredakteur der Reichszeitung, in einem würdig gehaltenen Bericht (S. 99 f.)

Mitteilung machte. Solche Verhaltungsweisen vor dem Kunstwerk sind Zeichen künstlerischer Barbarei.

Der Standpunkt der Relativität ist in der Kunst wie in der Welt der richtige und rätsellösende. Von ihm aus löst sich jede Erscheinung der geistigen Welt in das organische Produkt eines bestimmten elementarischen Mischungsverhältnisses der Kräfte auf und von ihm aus wird es verständlich, was Hebbel schon in dem Aufsatz über das Verhältnis von Kraft und Erkenntnis ausgeführt hatte, daß im ästhetischen Kreise nicht bloß nach Gesetzen hervorgebracht und geschaffen, sondern auch nach Gesetzen gepfuscht und gestümpert wird. In der Einleitung zur Besprechung von Gutzkows Lustspiel „Das Urbild des Tartüffe" kam Hebbel darauf wieder zurück. Hebbel will dartun, daß eine in sich ungeklärte, gärende Natur wie Gutzkow, gegen die er bei seinem inneren Widerwillen sich um so mehr zur Gerechtigkeit verpflichtet fühlte, daß ihr Gemäße in diesem Lustspiel geschaffen habe, während ein Versuch in der Tragödie wie der „Uriel Acosta" notwendig unzulänglich sei. Er bezeugt der hohen Rundung und Geschlossenheit des Lustspiels in Erfindung und Ausführung seine Hochachtung. Aber er deutet zugleich an, daß es keine echte Komödie sei, die ursprüngliches Leben biete, sondern dialogisierte Satire. Es ist ein Werk des Relationen- und nicht des Darstellungsstils. Die höchste Gattung der Komödie ist freilich nur dem großen Tragöden erreichbar, gemäß dem Ausspruch Platos, daß es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu erzeugen — eine Einsicht, die auf der tiefsten Erkenntnis der Kunst beruhe.

Hier hat Hebbel eine Seite seiner Ästhetik berührt, die später noch mehrfach sein Denken beschäftigte. Als die wichtigste Angelegenheit des neuern Dramas hatte Hebbel in der Vorbemerkung zum „Diamant" die Lustspielfrage bezeichnet. Komödie und Tragödie als zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee — das war seine Grundanschauung seit der Vollendung des „Diamant". In dem Aufsatz: „Mirandolina. Der zerbrochene Krug. Der verwunschene Prinz" erläuterte Hebbel am Beispiel des Kleistschen Lustspiels, was er unter einer vollendeten Komödie verstand. Im Abschnitt „Satirische Dichtung" seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" hatte Schiller der Komödie ein wichtigeres Ziel zugestanden als der Tragödie; „sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu

schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen." Auf den Spuren des Ästhetikers Schiller sieht auch Hebbel in der Besprechung des Zerbrochenen Krugs die höchste Gattung der Poesie überhaupt in der Komödie. Im Jahr 1857 findet Hebbel noch einmal Gelegenheit, sich über die Komödie zu äußern, und zwar in der Besprechung des Prutzschen Buches „Ludwig Holberg", in der er ein paar neue Ideen über das Grundverhältnis des Komischen zum Tragischen ausgesprochen zu haben glaubte, „neu wenigstens im Sinne der Vertiefung, auf die wir uns nach unseren großen Vorgängern wohl überhaupt beschränken müssen" (Brief an Hettner, 6. Nov. 1859). Komödie und Tragödie, so sagte er hier, seien zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen. „Immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen, wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt, und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung." Das habe Plato mit seinem schon erwähnten Ausspruch vor Augen gehabt und das habe auch Goethe vorgeschwebt, als er die Komödie, in Molières Misanthrop, einmal fast tragisch fand und ein andermal die Tragödie, die Kunstform selbst, für komisch erklärte. Nur aus einem Dichtergeist, der mit gleicher Höhe und Schärfe in die dunkle wie in die beleuchtete Hemisphäre der Welt hineinschaut, gehen beide in vollendeter Form hervor. Ein solcher Dichtergeist sei bis jetzt allein Shakespeare gewesen.

Auf Shakespeare und die Shakespeare-Literatur kommt Hebbel in diesen späteren Jahren noch oft zu sprechen. So in den Rezensionen über eine Aufführung von Richard III., über Eckardts dramaturgische Studien, über das Bodenstedtsche Werk: „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke", über das Dingelstedtsche Buch: „Studien und Kopien nach Shakespeare", das er mit reichem Lob bedachte. Immer wieder betont Hebbel dabei, daß Shakespeare für das deutsche Theater Arznei bleiben müsse, nicht aber Speise werden dürfe.

Nicht minder häufig deutet Hebbel seine Anschauungen über das Verhältnis von Drama und Theater an. Schon in einer seiner frühesten Rezensionen für Gutzkows Telegraphen über Wienbargs „Dramatiker der Jetztzeit", die seine Denkresultate über die dramatische Kunst zum erstenmal zusammenfaßte, war er mit ein paar Worten auf die gesunkenen theatralischen Zustände eingegangen. In der Polemik gegen Heiberg, im Vorwort zur Maria Magdalene wurde das Verhältnis zwischen Drama und Theater

wieder erörtert und im Jahr 1859 sprach er noch einmal ein ernstes Wort über „Das deutsche Theater", das er als ein so wichtiges Institut bezeichnet, „daß man es mit allen Mitteln wieder zu heben suchen muß, wenn es tief gesunken ist". Von seinem hohen Standpunkt aus wirft er einen unwilligen Blick auf die Entwicklung, die eine vornehme Bühne wie „Das k. k. Hofburgtheater" genommen hat. In dem Aufsatz aus dem Jahr 1849 „Das Versprechen hinterm Herd im Burgtheater" hatte er es schon einmal an seine Würde gemahnt.

Auch die Würde der Schauspielkunst findet in Hebbel ihren beredten Verteidiger, wenn er etwa in der Kritik der „Wahabitin" die Schauspieler vor nichtigen Aufgaben bewahren möchte.

In zahlreichen meisterhaften Dramenanalysen sehen wir Hebbel, der auch Schriften der dramaturgischen Technik zu schätzen weiß, praktische Dramaturgie treiben. Einzelne dieser Analysen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit eigenen dramatischen Plänen, wie die des „Ludovico" oder des „Struensee". Mit Bewunderung verweilt er bei einem echten historischen Drama wie Kleists Prinzen von Homburg und kennzeichnet das falsche in Bauernfelds Franz von Sickingen.

Wenn auch naturgemäß die dramatische Kunst im Vordergrund seiner ästhetischen Interessen stand, so wandte er doch sowohl in der Zeit seiner ersten Rezensententätigkeit am Telegraphen als auch in den 50er Jahren sein Nachdenken gern der Lyrik zu. Aus der Besprechung von Heines Buch der Lieder erfahren wir, daß Hebbel im Anfang der 40er Jahre einen „kritischen Abriß der neueren Literatur und namentlich der Lyrik" plante, der die allgemeinen Gesichtspunkte dieser Heine-Rezension näher begründet hätte. Es unterblieb leider, vielleicht, weil er damals schon erkannte, was er 1853 in dem Aufsatz „Moderne Lyrik" aussprach, daß es kaum schwerer sei, über Musik zu schreiben wie über lyrische Poesie. Hebbel erkennt in der Lyrik im besonderen Maß den Nationalausdruck eines Volkes und bezeichnet als die beiden Grundelemente der deutschen Lyrik „das naive Aufjubeln in einer trunkenen Stunde und die gewissenhaft gründliche Reflexion über das Woher und Wohin".

Andere Aufsätze und Kritiken legen den Maßstab seiner reifen ästhetischen Einsichten an künstlerische Einzelfragen. In der Besprechung von Holzmanns „Indischen Sagen" wird die Kunst der Übersetzung berührt, bei Gelegenheit von Meinholds „Sidonia von Bork, die Klosterhexe" wird der falsche Realismus, den wir in unseren Tagen als Naturalismus erlebt haben, verurteilt, der literarischen Genremalerei vermag Hebbel, wie der

Aufsatz: „Das Komma im Frack" zeigt, keinen Geschmack abzugewinnen, für Auerbach, den Dorfgeschichtenmann, und Stifter, den Miniaturmaler, hat er wenig Sinn. Der stumpfe Realismus, „der die Warze ebenso wichtig nimmt, wie die Nase, auf der sie sitzt", hat keinen Platz in der Kunstlehre Hebbels, die nur den psychologischen Realismus kennt. Naturwahrheit und Naturtreue waren ihm verschiedene Dinge. In einem kleinen Notizbuch, das wohl aus dem Winter 1858 auf 1859 stammt, als Hebbel Vorlesungen über das Drama zu halten gedachte, schrieb er sich zu diesem Zweck einige Gedanken auf, u. a.: „Naturwahrheit und Naturtreue: Jene darf gefordert werden, denn sie liegt im Ganzen, diese nicht, denn sie wäre nur im Detail zu erreichen und ist unmöglich."

Auf die Bedeutung der Selbstzeugnisse von Dichtern über den schöpferischen Prozeß weist Hebbel in der Anzeige der „Kritischen Schriften von Ludwig Tieck" hin, dem er auf die Nachricht von seinem Tode im Jahr 1853 in der „Erinnerung an Ludwig Tieck" ein Denkmal setzt. Auch Hebbels wissenschaftliche Interessen, die sich besonders auf Linguistik und Psychologie erstrecken, kommen in den Anzeigen von einigen gelehrten Arbeiten zum Ausdruck. So schließt er sich den Ausstellungen an, die Daniel Sanders am Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm machte, wobei er Gelegenheit hat, seine Gedanken über die Sprachbildung wieder anzudeuten. Dasselbe geschieht noch einmal in dem Aufsatz „Unsere Muttersprache", in dem er in großen Zügen die Entwicklung der Sprachwissenschaft von den Brüdern Grimm und Wilhelm von Humboldt an bis zu August Schleicher rekapituliert. Dabei weist Hebbel auch auf Lazarus' Werk „Das Leben der Seele", dem er schon 1858 einen besonderen Artikel gewidmet hatte. Die Untersuchung von Lazarus über Geist und Sprache bezeichnet er geradezu als klassisch. Denn Lazarus legt den geistigen Zeugungsakt unmittelbar in die Sprache hinein und bestätigt damit Hebbels Anschauung, daß die Sprachbildung keineswegs ausschließlich ein logischer, sondern ein Lebensprozeß ist.

Dem Reiz des Individuellen, das für den Künstler und Dichter bei seiner Anschauung von der relativen Berechtigung aller Weltkomponenten besonderen Wert hat, geht Hebbel in einer Reihe von Charakteristiken nach. Nicht nur Poeten fesseln sein Interesse, sondern auch eigenartige Köpfe wie Saphir oder Bogumil Goltz. In der Charakteristik des Freiherrn von Feuchtersleben, mit der Hebbel den siebenten und letzten Band der von ihm besorgten Ausgabe der Werke Feuchterslebens einleitete, findet sich auch

ein Überblick über die zeitgenössische Literatur. Dabei sucht Hebbel der literarischen Erscheinung Gutzkows noch einmal eine gute Seite abzugewinnen, ehe er in dem Aufsatz: „Ein Selbstporträt von Karl Gutzkow" anläßlich der Stiftung des Schillerpreises, die Gutzkow kritisiert hatte, sein letztes Wort über den ehrgeizigen Schriftsteller spricht.

Genug, es ist ein reiches und mannigfaltiges Bild geistigen Lebens, das in den ästhetischen und kritischen Schriften Hebbels zutage tritt. Von einer fest in sich geschlossenen Gesamtanschauung sind sie alle getragen. Leider ist es unserer Ausgabe nicht möglich, diesen Reichtum in seinem ganzen Umfang zu bringen. Hebbel hat in den verschiedenen Perioden seiner kritischen und journalistischen Tätigkeit, in den Telegraphenaufsätzen, als Redakteur der Reichszeitung und als Mitarbeiter an Zeitschriften und Zeitungen eine sehr beträchtliche Tätigkeit entfaltet. Namentlich die Leipziger Illustrierte Zeitung wurde mit Beiträgen bedacht; für sie lieferte Hebbel bis in seine letzte Zeit regelmäßig Literaturbriefe und -berichte, deren Kaleidoskop bis auf die Kritik der Geibelschen Brunhild hier weggelassen wurde. So interessant diese Bücherbesprechungen im einzelnen auch sind, so durften sie unseres Erachtens doch in einer sich nicht auf unbedingte Vollständigkeit versteifenden Ausgabe ausfallen, zumal sie keine neuen wesentlichen Züge für die Hebbelsche Anschauung bieten. Jedenfalls hoffen wir mit unserer Auswahl der ästhetischen und kritischen Schriften keinen wesentlichen Zug unterschlagen zu haben.

# Zum eigenen Schaffen

# Mein Wort über das Drama.

Eine Erwiderung an Professor Heiberg in Kopenhagen.

1843.

## Ein Wort über das Drama.

(Morgenblatt 1843, Nr. 21 und 22.)

Die Kunst hat es mit dem Leben, dem innern und äußern, zu tun, und man kann wohl sagen, daß sie beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Sein und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkommensten, wenn sie sich zwischen beiden gemessen in der Schwebe erhält. Nur so versichert sie sich der Gegenwart wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig sein müssen, nur so wird sie, was sie werden soll, Leben im Leben; denn das Zuständlich-Geschlossene erstickt den schöpferischen Hauch, ohne den sie wirkungslos bliebe, und das Embryonisch-Aufzuckende schließt die Form aus.

Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende, wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld

nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervor geht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.

Den Stoff des Dramas bilden Fabel und Charaktere. Von jener wollen wir hier absehen, denn sie ist, wenigstens bei den Neueren, ein untergeordnetes Moment geworden, wie jeder, der etwa zweifelt, sich klar machen kann, wenn er ein Shakespearesches Stück zur Hand nimmt und sich fragt, was wohl den Dichter entzündet hat, die Geschichte oder die Menschen, die er auftreten läßt. Von der allergrößten Wichtigkeit dagegen ist die Behandlung der Charaktere. Diese dürfen in keinem Fall als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt und daß es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klar macht, das beständig, sowie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zugrunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt, den Ring abgibt, innerhalb dessen sich alles planetarisch regen und bewegen muß, so hat der Dichter doch, im gehörigen Sinn und unbeschadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Interessen, oder richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen und sich wohl zu hüten, alle seine Charaktere, wie dies in den sogenannten lyrischen Stücken öfters geschieht, dem Zentrum gleich nah zu stellen.

Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in-, durch- und miteinander entwickelt, bedingt und spiegelt.

Es fragt sich nun: in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte und inwiefern muß es historisch sein? Ich denke, so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen. Die materielle Geschichte, die schon Napoleon die Fabel der Übereinkunft nannte, dieser buntscheckige ungeheure Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern, wird früher oder später das menschliche Fassungsvermögen übersteigen, und das neuere Drama, besonders das Shakespearesche, und nicht bloß das vorzugsweise historisch genannte, sondern das ganze, könnte auf diesem Wege zur entfernteren Nachwelt ganz von selbst in dieselbe Stellung kommen, worin das antike zu uns steht. Dann, eher wohl nicht, wird man aufhören, mit beschränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwischen Kunst und Geschichte zu forschen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängstlich miteinander zu vergleichen, denn man hat einsehen gelernt, daß dabei ja doch nur die fast gleichgültige Übereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Porträt, nicht aber die zwischen Bild und Wahrheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man hat erkannt, daß das Drama nicht bloß in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern daß es schon in jedem seiner Elemente symbolisch ist und als symbolisch betrachtet werden muß, ebenso wie der Maler die Farben, durch die er seinen Figuren rote Wangen und blaue Augen gibt, nicht aus wirklichem Menschenblut herausbestilliert, sondern sich ruhig und unangefochten des Zinnobers und des Indigos bedient.

Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammenknüpfen, und dies

ist der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten. Dies Unwahre läßt sich freilich schon im Leben selbst aufzeigen, denn auch dieses bietet keine einzige Form dar, worin alle seine Elemente gleichmäßig aufgehen; es kann den vollkommensten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenste Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll sein kann, sind das bezeichnendste Symbol aller Schöpfung. Viel schlimmer und bedenklicher jedoch, als im Leben, wo das Ganze stets für das Einzelne eintritt und entschädigt, stellt sich dieser Grundmangel in der Kunst heraus, und zwar deshalb, weil hier der *Bruch* auf der einen Seite durchaus durch einen *Überschuß* auf der andern Seite gedeckt werden muß.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung aufs Drama mache. Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein verlieh. Ich will die Alten unangeführt lassen, denn ihre Behandlung der Charaktere war eine andere, ich will nur an Shakespeare, und mit Übergehung des vielleicht zu schlagenden Hamlet, an die Monologe im Macbeth und im Richard, sowie an den Bastard im König Johann erinnern. Man hat, nebenbei sei es bemerkt, bei Shakespeare in diesem offenbaren Gebrechen zuweilen schon eine Tugend, einen besonderen Vorzug erblicken wollen (sogar Hegel in seiner Ästhetik), statt sich an dem Nachweis zu begnügen, daß dasselbe nicht im Dichter, sondern in der Kunst selbst seinen Grund habe. Was sich aber solchem nach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im einzelnen, in den kulminierenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht, oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die *bewußte* Darstellung in der Kunst von der *unbewußten* im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muß, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich an halben, am Ach und O, an einer Miene, einer Bewegung, genügen lassen mag. Goethes Ausspruch, der an das gefährlichste Geheimnis der Kunst zu rücken

wagte, ist oft nachgesprochen, aber meistens nur auf das, was man äußerlich Form nennt, bezogen worden. Der Knabe sieht im tiefsinnigsten Bibelvers nur seine guten Bekannten, die vierundzwanzig Buchstaben, durch die er ausgedrückt ward.

Das deutsche Drama scheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu lösen? Die Frage könnte befremden, denn die zunächst liegende Antwort muß allerdings lauten: dieselbe, die das Drama zu allen Zeiten zu lösen hatte. Aber man kann weiter fragen: soll es in die Gegenwart hineingreifen? soll es sich nach der Vergangenheit zurückwenden? oder soll es sich um keine von beiden bekümmern, d. h. soll es sozial, historisch oder philosophisch sein? Respektable Talente haben diese drei verschiedenen Richtungen schon eingeschlagen. Das soziale Thema hat Gutzkow aufgenommen. Vier seiner Stücke liegen vor, und sie machen in ihrer Gesamtheit einen befriedigenderen Eindruck als einzeln, sie sind offenbar Korrelate, die den gesellschaftlichen Zustand mit scharfen, schneidenden Lichtern in seinen Höhen und Niederungen beleuchten. Richard Savage zeigt, was eine Galanterie bedeutet, wenn sie zugleich mit der Natur und der Rücksicht aufs Dekorum schließt; je grausamer, um so besser; es war nicht recht, daß der Verfasser den ursprünglichen Schluß veränderte, denn gerade darin lag das Tragische, daß so wenig die Lady, als Richard, über ihr näheres Verhältnis zueinander klar werden konnten. Werner genügt am wenigsten; er scheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu sein. Patkul hat gerade darin seine Stärke, worin man seine Schwäche suchen könnte, im Charakter und in der Situation des Kurfürsten; er zeigt, wer an einem Hof die abhängigste Person ist, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf August den Starken paßt oder nicht. Die Schule der Reichen lehrt, daß die Extreme von Glück und Unglück in ihrer Wirkung auf den Menschen zusammenfallen. — Andere haben sich dem historischen Drama zugewandt. Ich glaube nun und habe es oben ausgeführt, daß der wahre historische Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt und daß ein reines Phantasiegebilde, selbst ein Liebesgemälde, wenn nur der Geist des Lebens in ihm weht und es für die Nachwelt, die nicht wissen will, wie unsere Großväter sich in unsern Köpfen abgebildet haben, sondern wie wir selbst beschaffen waren, frisch erhält, sehr historisch sein kann. Ich will hiermit keineswegs sagen, daß die Poeten ihre dramatischen Dichtungen aus der Luft greifen sollen; im Gegenteil, wenn ihnen die Geschichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, so sollen sie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verschmähen, sondern

ihn dankbar benutzen. Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas anderes geben könne, als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozeß, bestreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nötig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl verträgt, daß er sich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht persönlich mischt. Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte; und was die deutsche Geschichte speziell betrifft, so hat Wienbarg in seiner vortrefflichen Abhandlung über Uhland es mit großem Recht in Frage gestellt, ob sie auch nur Vehikel sein kann. Wer mich versteht, der wird finden, daß Shakespeare und Äschylos meine Ansicht eher bestätigen, als widerlegen. — Auch philosophische Dramen liegen vor. Bei diesen kommt alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.

Nun ist noch ein viertes möglich, ein Drama, das die hier charakterisierten verschiedenen Richtungen in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten läßt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die Judith und die nächstens erscheinende Genoveva, nicht deutlich gemacht habe, so wäre es töricht, mit abstrakten Entwicklungen nachzuhelfen.

* *
*

Professor Heiberg in Kopenhagen hat meinen vorstehenden, vor längerer Zeit im Morgenblatt erschienenen und jetzt, wie ich sehe, ins Dänische übertragenen Aufsatz: Ein Wort über das Drama, in Nr. 31 seines Intelligenzblattes einer kritischen Beleuchtung unterzogen. Nicht diese Kritik selbst, nur der Zeitpunkt, in welchem Professor Heiberg damit hervortritt, kann mich zu einer Erwiderung veranlassen. In dem Augenblick, wo mir von der Großmut meines Königs zum Behuf meiner

weiteren Entwicklung ein Reisestipendium ausgesetzt worden, ist, muß ich es für meine Pflicht halten, die starken Behauptungen, die sich Professor Heiberg in jener Kritik erlaubt, auf ihr Nichts zu reduzieren. Zu jeder anderen Zeit würde ich dem hochgebildeten dänischen Publikum, das ohne Zweifel den angegriffenen Aufsatz in Fædrelandet Nr. 1261 mit der Beleuchtung verglich, ehe es urteilte, die Widerlegung ruhig anheim gestellt haben. Ich kann nicht dringend genug bitten, diesen alleinigen Beweggrund meines persönlichen Hervortretens gehörig zu würdigen und zu bedenken, daß ich jetzt zu dem mir gemachten Vorwurf eines „philosophischen oder kritischen Bankerotts" nicht stillschweigen darf, obgleich meine Verteidigung, wie ich wohl weiß, kaum etwas anderes dartun kann, als daß sie unnötig war.

Zuerst eine Erörterung, die nicht der wissenschaftlichen Kategorie angehört, die aber, wie ich fast fürchte, auf die Stellung, die mein Gegner mir gegenüber eingenommen hat, ein ganz eigentümliches Licht werfen wird. Professor Heiberg spricht über meine Judith, aber er spricht nicht über die Judith, die ich bei Hoffmann & Campe in Hamburg in den Druck gegeben habe und die der Kritik als Objekt vorliegt, er spricht über eine andere, über eine von mir für die Bühne abgeänderte Judith, die Manuskript geblieben und Manuskript zu bleiben bestimmt ist. Zur Kenntnis dieses Manuskripts ist er als Mitdirektor des Kopenhagener Theaters gelangt, nicht ich habe dasselbe der Theaterdirektion vorgelegt, sondern ein geistreicher dänischer Schriftsteller, Herr P. L. Møller, der mich um die Mitteilung ersuchte, und dem ich, da ich ihn achten und schätzen lernte, seinen Wunsch mit Vergnügen gewährte; wie konnte Professor Heiberg sich erlauben, ein Aktenstück, in dessen zeitweiligen Besitz er nur als Beamter kam, zu rezensieren? Lessing macht es mit Recht zur moralischen Bedingung aller Kritik, die sich nicht von vornherein um den Kredit bringen will, daß dem Kritiker von einem Autor nie mehr bekannt sein dürfe, als das zu besprechende Werk selbst ihm verrate; auf den Mißbrauch amtlicher Erfahrungen sind sogar angemessene Strafen gesetzt. Professor Heiberg, um alles, was zu seinen Gunsten spricht, hervorzuheben, konnte aus öffentlichen Blättern wissen, daß ich die Judith zum Zweck der Aufführung verändert habe, aber nur der Blick in das ihm anvertraute Manuskript konnte ihn über das Wie, auf das er doch sein ganzes Räsonnement stützt, belehren. Ich begnüge mich, die einfache Tatsache anzuführen, und enthalte mich jeder Bemerkung; das Urteil über ein solches Verfahren ergibt sich von selbst.

Professor Heiberg stempelt die Abänderung meiner Judith zu einer ästhetischen Sünde. Er hat recht, es ist eine Sünde, aber eine solche, die unter gleichen Umständen jeder Dichter, Professor Heiberg selbst nicht ausgeschlossen, begehen wird. Ich fragte nicht etwa, mein korrumpiertes Manuskript in der Hand, bei den Bühnen herum, ob irgendeine so gnädig sein wolle, mein Erstlingswerk in Szene zu setzen. Im Gegenteil, mir kam das erste Theater Norddeutschlands mit größter Bereitwilligkeit entgegen, bedeutende Künstler drangen in mich, mein Drama bühnengerecht zu machen, und ich war keineswegs gleich bereit, ihnen zu willfahren, ja auf die Hauptveränderung ließ ich mich bei der Aufführung in Berlin überall nicht ein, sie wurde ohne mein Wissen von fremder Hand getroffen. Vielleicht hätte ich noch hartnäckiger sein, vielleicht hätte ich mit Pathos ausrufen sollen: Alles oder nichts! Doch Professor Heiberg wird als Theaterdirektor zu gut wissen, daß wenig Dichter in eine ähnliche Versuchung geführt werden, um es nicht zu entschuldigen, daß ich ihr halb erlag. Ohnehin wird ein Drama gedruckt und dadurch für jedermann zugänglich gemacht. Die Bühnen, wenn sie es für ihre Zwecke geeignet halten, fragen nicht lange, ob sie durch ihre „Bearbeitung" den darin veranschaulichten Ideen zu nahe treten und den Dichter prostituieren, sie streichen, setzen hinzu und führen auf. Nun wäre es doch seltsam, wenn jede dritte Person berechtigt sein sollte, mit einem Werk eine solche Prozedur vorzunehmen, nur der Verfasser nicht. Übrigens wirft Professor Heiberg, indem er über die Manuskript gebliebene Judith spricht, beiläufig auch einen Blick auf die wirklich gedruckte. Er sagt, er wolle sie nicht kritisieren, und kritisiert sie doch, denn er versichert, sie sei verwerflich, aber es sei nicht der Ort, das Warum zu entwickeln. Man sollte nun glauben, daß da, wo der Ort ist, ein Drama herabzusetzen, auch der Ort sein müsse, das Urteil mit Gründen zu belegen. Doch mache ich diesen Einwurf nur im allgemeinen, weil ich es verhüten möchte, daß die aus der Justiz mehr und mehr verschwindenden unmotivierten Richtersprüche in die Ästhetik übergehen, keineswegs aber, weil ich daran zweifle, daß Professor Heiberg Gründe hat. Er braucht sich nur an die von ihm schon in seinem Aufsatz rot angekreideten „Kraftstellen" zu halten und Grund und Zweck des Ganzen zu ignorieren, um zu einer uneingeschränkten Verdammung meines Werks zu gelangen. Wie leicht ist nicht ein Holofernes in einer Zeit, wo es keine römischen Imperatoren mehr gibt, die sich vergöttern lassen, lächerlich gemacht! Warum nach den vielleicht unter den rohsten Zynismen

versteckten psychologischen Angeln fragen, worin dieser Charakter sich dreht! Warum gar über die behandelte Anekdote wegsehen und den Ideenhintergrund ins Auge fassen! Es wäre ja schlimm, wenn es sich fände, daß ein Dichter, der nach Professor Heiberg in seinem Räsonnement über die Kunst das Moment der Idee übergangen haben soll, in seinem Drama nur Ideen, ja die absolute, die dem gesamten Geschichtsverlauf zugrunde liegende höchste Idee, soweit das menschliche Bewußtsein sie bei Heiden und Juden erfaßt hatte, dargestellt hat! Ich würde zu Angriffen auf eine meiner dichterischen Produktionen selbst dann schweigen, wenn niemand als der Angreifer sie kennte. Jetzt freilich, wo sich in Deutschland längst die kompetentesten Richter über mein Werk ausgesprochen haben, liegt in meinem Schweigen nichts Verdienstliches. Ich darf aber diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne Professor Heiberg für das Lob zu danken, das er dadurch über die Auffassungsweise meines Dramas ausgesprochen hat, daß er sie zu der allein möglichen, zu der objektiv mit dem Stoff selbst gegebenen erhöhte. Denn ein so glänzendes Lob liegt in seinem Tadel, daß ich mein Sujet bei der Umarbeitung, in welcher nämlich, wie die reale Bühne es verlangte, Judith wohl noch mit dem Kopf des Holofernes, nicht aber er mit ihrem Herzen davon geht, alles Safts und aller Kraft beraubt habe, indem eine Judith, die sich nicht persönlich aufopfere, keine Judith mehr sei, sondern eine Charlotte Corday. Er hat recht, durchaus recht, ein Weib, das eine so ungeheure Tat nicht noch vor dem Vollbringen bezahlt, das vorher nicht moralisch und sittlich eben dasselbe leidet, was sie ihrem Feind nachher physisch zufügt, ist alles, nur keine tragische Heldin. Es ist ihm nur ein kleiner Irrtum mit unterlaufen, denn — die Judith der Bibel ist eben nichts, als eine Charlotte Corday, ein fanatisch-listiges Ungeheuer, sie singt und tanzt drei Tage lang um die Bundeslade und gibt ihren „lieben Brüdern" in den Aufatmungspausen die Versicherung, daß sie von dem greulichen Tyrannen keineswegs „verunreinigt" worden sei. Erst meine Erfindung, erst die furchtbare Situation am Schluß, daß sie dem Ermordeten einen Sohn gebären und so nach dem alten Diktum: Auge um Auge, Zahn um Zahn, Blut um Blut, den Muttermörder, also die Nemesis, in ihrem eigenen Schoß tragen kann, hat sie in den tragischen Kreis erhoben. Ich darf zweifeln, ob Professor Heiberg mir das obige Zugeständnis gemacht haben würde, wenn er vorher das Buch Judith in der Bibel nachgelesen hätte, er kann es mir daher nicht verdenken, wenn ich Beschlag darauf lege.

Professor Heiberg entwickelt hierauf seine Ansichten über das eigentliche Verhältnis des Dramas zum Theater. Ich könnte diesen Abschnitt seiner Abhandlung unberührt lassen, da er sich nicht persönlich mit mir beschäftigt, aber an und für sich ist der Gegenstand zu wichtig, als daß ich nicht auch meine Bemerkungen daran knüpfen sollte, und dann vermisse ich hier bei Professor Heiberg das, was ich gerade bei ihm suchen durfte, da er ein so außerordentliches Gewicht darauf zu legen scheint, den praktischen Blick. Ob es Deutschland an der dramatischen Literatur fehlt und ob man schon deshalb kein Dramatiker sein kann, weil man ein Deutscher ist, bleibe unerörtert; ich führe es nur an, um zu zeigen, daß Professor Heiberg nicht bloß dann sehr viel auf einmal behauptet, wenn er von mir als einzelnem Deutschen redet, sondern daß er ganz Deutschland auf ähnliche Weise behandelt. So viel gebe ich zu, daß den deutschen Dichtern, weil sie sich zu sehr bemühen, alle innere Motive zu ergründen, eben deshalb der Effekt, welcher Konzentration und rasches Fortschreiten verlangt, nicht selten entgeht, und daß das, was sie durch die schärfere psychologische Zeichnung bei ihren Lesern gewinnen, nicht jedesmal für das entschädigt, was sie durch das den Strom der Handlung aufhaltende immer neue Knotenknüpfen bei ihren Zuschauern verlieren. Aber Professor Heiberg würde doch vermutlich in einige Verlegenheit geraten, wenn ich ihn aufforderte, nachzuweisen, wo denn seit 1770 größere dramatische Taten verrichtet worden sind, als in Deutschland. Doch das ist gleichgültig. Im Prinzip stimme ich mit ihm völlig überein. Die Trennung zwischen Drama und Theater ist unnatürlich, sie sollte nicht sein. Aber sie ist, und sie wird schwerlich wieder beseitigt, denn die Idealbühne ist nur einmal, bei den Griechen, wo das Drama aus der Religion hervorging und in Stoff und Form heilig und geweiht war, verkörpert gewesen, das moderne Theater dagegen schwebte zu allen Zeiten mehr oder weniger in der Luft, da es sich wohl zuweilen zum Nationalausdruck erhob, aber nie im Sinne der Griechen ein Nationalakt wurde, noch werden konnte. Es war von jeher Unterhaltungsmittel, Zeitvertreib. Wer es nicht zugeben will, der zeige mir im Bewußtsein derjenigen Völker, die es unter den Neueren wirklich zu einem Drama brachten, das innere Entwicklungsmoment auf, aus dem dieses mit Notwendigkeit hervortrat. Ich sage: das allgemein-nationale Entwicklungsmoment, nicht das speziell literatur-historische, das hier nicht genügt, noch weniger die äußeren Umstände, die hier und da die Ausbildung des Theaters begünstigten, ohne ihm darum die wahre und hohe Bedeutung, die es

für das Volksbewußtsein haben soll, zu verleihen. Ich kenne die meisten schönen Reden, die von witzigen Köpfen über diesen Gegenstand gehalten worden sind, ich weiß namentlich, daß man sich in geistreichen Wendungen erschöpft hat, um den wunderbaren Umstand, daß die Shakespeareschen Stücke unter der jungfräulichen Königin fast ebensoviel Aufsehen erregten, als die Bärenhetzen, zu einem solchen Entwicklungsmoment zu stempeln, aber ich weiß leider auch, daß schöne Reden und geistreiche Wendungen nichts beweisen, und daß ein äußeres Interesse für das Institut, selbst wenn es sich, wie bei den Franzosen in ihrer klassischen Zeit, zur Nationaleitelkeit steigert, etwas ganz anderes ist, als ein inneres Bedürfnis, dessen Befriedigung das Volksbewußtsein zu einer höheren Stufe hinüberführt. Und warum soll man der Sache den rechten Namen nicht geben? Solange das Theater Zeitvertreib des Volks, des wirklichen, wahren Volks, bleibt, ist es nicht verloren, denn das Volk hat Phantasie, es läßt sich hinreißen und erschüttern, und der ihm einwohnende Instinkt für das Echte und Nachhaltige, den es hier, wie allenthalben, wo es als Gesamtheit urteilt, offenbart, schützt den Dichter, der etwas zu bringen hat, besser vor Verkennung und Mißhandlung, als der „gute Geschmack" der Halbwisser. Erst wenn es Zeitvertreib der gelangweilten Menschenklasse wird, die sich die allein gebildete zu nennen übereingekommen ist und die nicht von den Mühen des Lebens, sondern vom Leben selbst ausruhen will, fängt es zu sinken an, dann sinkt es aber auch schneller, als es je zuvor stieg, denn wahrlich, alle Kunst ruht auf dem tiefsten Ernst und wenn sie diesen auch allerdings nach Schillers Worten in heiterem Spiel auflösen und bewältigen soll, so ist das doch nicht so zu verstehen, als ob es ihre Aufgabe sei, ihn hinweg zu spötteln oder ihn tändelnd und gaukelnd zu überhüpfen. Zeitvertreib der „Gebildeten", Unterhaltungsmittel während der Verdauung, ist das Theater aber jetzt so ziemlich überall geworden. Das Volk wagt sich in die stolzen Prachtgebäude, die wir anstatt der bescheidenen Buden errichtet haben, nur noch zagend hinein, es fühlt sich unheimlich in den weiten, glänzenden Räumen, die es, nicht ideell, aber materiell an eine ganz andere Welt erinnern, als diejenige ist, in der es lebt und webt, und die hohen Eintrittspreise erlauben ihm nicht, so oft zu kommen, daß der befangende erste Eindruck sich abstumpfen und ihm seine geistige Freiheit zurückgeben könnte. Da kann sich denn recht ungestört jene Zartheit des Gemüts entwickeln, die sich die abgeschmackteste Dialektik über erkünstelte Leiden gefallen läßt, die sich aber, halb verdrießlich, halb schaudernd, abwendet, wenn ein wirkliches, dem

die Poesie Sprache verleiht, seinen Schmerzschrei ausstößt; da kann jene Dezenz, die die Unschuld schamrot macht und die, wenn sie konsequent wäre, mit der eigenen Mutter darüber hadern müßte, daß sie sie zur Welt *geboren* und die Natur nicht zu einer Ausnahme von der alten plumpen Regel gezwungen hat, den höchsten Gipfelpunkt der Albernheit erreichen. Was soll nun aber in solcher Periode der Dichter beginnen? Der Seidenwurm hört nicht zu spinnen auf, weil wollene Zeuge Mode werden, und der dramatische Geist nicht zu gestalten, weil man ihm das Theater verschließt. Nichts bleibt ihm übrig, als sein Kunstwerk „schweigend in den unermeßlichen Abgrund der Zeit zu werfen" und sich ruhig und stolz in der Überzeugung, daß die Geschichte zur rechten Stunde jeden Goldfaden in ihr großes Gewebe zu verflechten wissen wird, zu neuen Schöpfungen zusammenzufassen. Alle diese *rein praktischen* Seiten hätte Professor *Heiberg* nicht übersehen sollen, dann würde er mit mir den faktischen Zustand der Dinge beklagt, aber nimmermehr dem Strom der dramatischen Literatur nach der jetzigen Kulissenwelt das Bett abgesteckt haben. Der Dichter tut genug, wenn er seine Werke so einrichtet, daß sie aufgeführt werden können, daß sie sich nicht in die epische Breite oder die lyrische Tiefe verlaufen; ob sie aber wirklich zur Aufführung gelangen, davon konnte wohl in Griechenland, wo das gesamte Volk in seiner durch feierliche Opfer erhöhten Stimmung darüber entschied, wer von den Bewerbern um den tragischen Kranz die Juwelen der religiösen und heroischen Mythen in das reinste Gold der Darstellung gefaßt habe, ihre Bedeutung für die Nation abhangen, aber gewiß nicht bei uns. Ich sprach in meinem Aufsatz, und Professor *Heiberg* erzeigt mir die Gerechtigkeit, es vorauszusetzen, allerdings nicht von jenem hohlen Scheingebild, das vor den Lampen zittert und sich zum Teetisch flüchtet, weil es sich seiner Mark- und Maßlosigkeit bewußt ist, ich sprach vom wahren, wirklichen, für die Szene bestimmten Drama, denn dieses hat auch nach meiner Ansicht allein Interesse und Wert für die Zukunft, doch man muß billig auch zwischen der Bühne, wie sie ist, und der Bühne, wie sie sein sollte und könnte, unterscheiden und nicht alles als undarstellbar an sich verwerfen, was von der Bequemlichkeit der Regie und der Schauspieler als undarstellbar ignoriert oder geradezu beiseite geschoben wird, am wenigsten in einer so verworrenen Zeit, wie die unsrige, wo das Drama durchaus, wenn es nicht kümmerlich hinter der Philosophie und dem öffentlichen Leben einherhinken will, neue und zum Teil bedenkliche Wege einschlagen muß und wo es

dessenungeachtet bei der eingerissenen Unsitte des Publikums, Akt für Akt, ja Szene für Szene und Rede für Rede, kurz, die Einzelnheiten als Einzelnheiten, ohne Rücksicht auf das Ganze, zu beurteilen, über eine in der Mitte hervortretende und erst am Schluß aufgelöste ungewöhnliche Dissonanz, ja über einen starken Pinselstrich, einen gewagten Ausdruck, wenn er auch hinter dem

„Halt doch den Stier von der Kuh!"

(Äschylos, Agamemnon.)

der Kassandra noch weit zurückbleibt, den Hals brechen kann.

Ich gehe weiter. Aber nun kreuzen sich die seltsamsten Sophismen so wunderbar, daß ich kaum weiß, wo ich mit meiner Berichtigung anfangen und wo ich enden soll. Es ist ein Tirailleurfeuer, ich kann unmöglich jeden einzelnen Schuß erwidern, aber ich will den blauen Dampf, den dieses Geplänkel hinterlassen hat, zu zerstreuen suchen, dann stellt sich der Stand der Dinge wohl von selbst heraus. Zuerst muß ich bemerken, daß, als ich: „Ein Wort über das Drama" schrieb, ich keine den Gegenstand nach allen Seiten erschöpfende Abhandlung, keine Dramaturgie, liefern wollte. Ich wollte die Resultate meines Nachdenkens über einige sehr wichtige Punkte der dramatischen Kunst mitteilen, und ich glaube Dank dafür zu verdienen, daß ich diese ohne Umschweife gab, und daß ich, um ein paar Dogmen näher zu bestimmen, nicht nach der Art der gelehrten Handwerker den ganzen dramatischen Katechismus repetierte. Freilich habe ich jetzt die Erfahrung gemacht, daß man, wenn man vom Apfel spricht, die Bemerkung vorausschicken muß, daß er auf dem Baum wächst, und daß der Baum in der Erde wurzelt, wenn gewisse Leute nicht behaupten sollen, man stelle dies in Abrede, oder gar, man scheine es nicht zu wissen. Dann muß ich daran erinnern, daß mein Aufsatz aus zwei Hälften besteht, einer theoretischen und einer praktischen, und daß sich zwischen beiden natürlich der bekannte breite Graben befindet, der Theorie und Praxis überall, wie Leib und Seele, trennt. Wenn ich also, nachdem ich in dem ersten Teil die Aufgabe des künftigen Dramas zu entwickeln suchte, in dem zweiten davon rede, daß das deutsche Drama einen neuen Aufschwung zu nehmen *scheine*, so habe ich durch diese gewiß nicht prahlerische Wendung so wenig direkt gesagt, als indirekt angedeutet, daß das künftige Drama in Deutschland bereits geboren sei. Dennoch läßt Professor *Heiberg* mich dieses und etwas noch Stärkeres behaupten, wenn er sagt, daß das deutsche Drama nach mir nicht bloß neu sein wolle, sondern daß es absolut neu, daß es das erste sein wolle. Mit gleichem Rechte könnte er mir vorwerfen, wenn ich davon gesprochen hätte, daß

wir Menschen tugendhaft, großmütig, gottähnlich sein sollen, ich hätte zu verstehen gegeben, daß ich, und etwa auch meine Freunde, tugendhaft, großmütig, gottähnlich seien. Ja, wer sollte es glauben, den einfachen Schlußworten meines Aufsatzes schiebt er einen Sinn unter, als hätte ich mich selbst vor aller Welt als Norm und Muster der Kunst, als praktische Ergänzung der Theorie, als ins Leben getretene Regel des Polyklet, aufstellen wollen. Ich darf mir nicht erlauben, auf diese Beschuldigung im Ernst einzugehen. Mein Aufsatz liegt vor, jeder sieht auf den ersten Blick, daß die zweite Hälfte desselben nichts ist und nichts sein soll, als eine kurze Charakteristik der neuen dramatischen Literaturbewegung in Deutschland, als eine flüchtige Skizzierung der bis jetzt hervorgetretenen Richtungen einzelner Dichter, die ich, wie es angemessen war, abbrach, als ich meiner eigenen Versuche zu erwähnen hatte. Oder würde Professor Heiberg mir den Vorwurf eines philosophisch-kritischen Bankerotts, den er mir eben bei dieser Gelegenheit macht, erspart haben, wenn ich, statt mich mit einer bescheidenen Andeutung des mir bei meinen Bestrebungen vorschwebenden Ziels zu begnügen, meine Gedanken so ausgeführt hätte: es ist ein Drama möglich, das den Strom der Geschichte bis in seine geheimnisvollsten Quellen, die positiven Religionen, hinein verfolgt und das, weil es in dialektischer Form alle Konsequenzen der diesen zugrunde liegenden innersten Ideen an den zuerst bewußt oder unbewußt davon ergriffenen Individuen veranschaulicht, ein Symbolum der gesamten historischen und gesellschaftlichen Zustände, die sich im Lauf der Jahrhunderte daraus entwickeln mußten, aufstellt? Vermutlich hätte er seinen Vorwurf dann umgekehrt und ausgerufen: das sind Worte, beweise die Möglichkeit eines solchen Dramas durch die Tat! Die merkwürdigste aller Beschuldigungen ist aber die, daß ich Gutzkow als dramatischen Dichter überschätze; eine Beschuldigung, mir so neu, so ungewöhnlich, daß sie mir der Abwechslung wegen fast angenehm wird. Gutzkow ist der erste unter den neueren Schriftstellern gewesen, der sich des Theaters wieder zu bemächtigen gewußt hat, seine Stücke werden auf allen Bühnen gegeben, schon aus diesem Grunde muß man seiner gedenken, wenn man über die Regeneration des Dramas spricht. Ich sagte über ihn: „Gutzkow hat das soziale Thema aufgenommen. Vier seiner Stücke liegen vor, und sie machen in ihrer Gesamtheit einen befriedigenderen Eindruck, als einzeln, sie sind offenbar Korrelate, die den gesellschaftlichen Zustand in seinen Höhen und Niederungen mit scharfen, schneidenden Lichtern beleuchten.“ Dies ist ein richtiges, wohl abgemessenes Wort und

die Literaturgeschichte wird es ohne Zweifel bestätigen, denn in demselben Augenblick, wo sie die Untersuchung anstellt, wie weit Gutzkow hinter der höchsten Aufgabe des Dramas zurückgeblieben ist, wird sie auch untersuchen müssen, wie weit er sich über die dramatischen Handwerker, die des Zeitvertreibs wegen dramatisieren, wie die Kinder der Buchstaben wegen schreiben, erhoben hat, und dann wird sie finden, daß er nach Ideen arbeitet, was, beiläufig gesagt, Iffland, mit dem ihn Professor Heiberg zusammenstellt, nicht tat. Nun sehe man, wie Professor Heiberg dieses Wort interpretiert! Ich sage: Gutzkow hat das soziale Thema aufgenommen usw. Damit ist nichts ausgesprochen, als das simple Faktum, wie es Professor Heiberg selbst durch die Inhaltsanzeige der Gutzkowschen Stücke bestätigt. Es heißt nichts weiter, als: Gutzkow hat zum schwarzen, nicht zum weißen Bogen gegriffen. Professor Heiberg läßt mich sagen: Gutzkow ist der Repräsentant der von ihm eingeschlagenen neuen Richtung. Das würde heißen: Gutzkow hat geradezu ins Schwarze getroffen. Ist beides einerlei? Man sieht, die Deutung, die Professor Heiberg meinen Worten gibt, ist keck. Aber bei weitem kecker noch ist der Schluß, den er daraus zieht. „Von Gutzkow" — fährt er fort — „sollen wir also abstrahieren, welche Forderungen das Zeitalter an den dramatischen Dichter macht!" Wie! Nun ist Gutzkow nicht bloß auf dem von ihm gewählten Standpunkt ein guter Schütze, nun ist er absolut der Musterschütze? Professor Heiberg muß das Publikum des Intelligenzblatts sehr wenig achten, wenn er glaubt, daß es sich durch solche Künste verblenden läßt. Doch, es kommt noch besser. Ich gebrauche an einer Stelle meines Aufsatzes den Ausdruck: Atmosphäre der Zeiten. Professor Heiberg stellt sich, als ob er den metaphorischen Sinn dieses Ausdrucks nicht kennt und übersetzt sich ihn ohne weiteres mit Dunstkreis. Dann stellt er meinem Ausdruck Atmosphäre den Ausdruck Zeitgeist gegenüber, um durch den Scheinkrieg, worin er die beiden Redefiguren verwickelt, die Gedanken und Begriffe zu verwirren. Doch, es ist nicht einmal ein Scheinkrieg, denn auch im gewöhnlichen Sinn genommen, würde der Ausdruck Atmosphäre dem Ausdruck Zeitgeist noch immer adäquat sein, da die Atmosphäre die leibliche Lebensquelle, die Luft, umschließt, wie der Zeitgeist die geistige, den Strom der Ideen. Mit dieser Spielerei hat Professor Heiberg also nichts gewonnen. Aber auch nichts verloren, kann man sagen, denn vielleicht war ihm die metaphorische Bedeutung jenes Ausdrucks wirklich unbekannt, vielleicht hat er ihn für einen neu geschaffenen gehalten, den er anfechten zu müssen glaubte, weil er

nicht wußte, daß es Goethe war, der ihn zuerst in Umlauf brachte. Möglich, obgleich nicht wahrscheinlich. Aber auch zugegeben hülfe ihm das zu nichts, denn über den Sinn, den ich im vorliegenden Fall mit meinem Ausdruck verband, konnte er nicht im unklaren sein, da ich ihn, wie der Augenschein lehrt, vorher ausdrücklich festgestellt habe. Ein gleiches Manöver erlaubt sich Professor Heiberg noch zweimal mit meinen Ausdrücken, ich werde es gehörigen Ortes nachweisen, ich werde es mir dann jedoch ersparen dürfen, alle seine Spinnwebsfäden, vom ersten bis zum letzten, abzuwickeln, wie diesmal. Ich frage nun: wieviel Ehrlichkeit kann man in der philosophischen Sphäre, wo sich, da wir doch am Ende ebensowohl individuell denken, als individuell dichten, die Grenzen unmöglich haarscharf abmarken lassen, von einem Manne erwarten, der sich schon in einem untergeordneten Gebiet, wo die Enthüllung verhältnismäßig leicht ist, solche „Subreptionen" gestattet? Ich muß noch einmal auf Gutzkow zurückkommen. Professor Heiberg sagt über ihn: „Seine vier Stücke sind vier Nullen, die zusammenaddiert nur eine einzige Null ausmachen; die Sprache oszilliert zwischen der breitesten Trivialität und dem dicksten Schwulst; die Ideen sind veraltet." Als ästhetische Organismen müssen dramatische Gebilde sich selbst vertreten, die beiden ersten Vorwürfe gehen mich hier also nichts an, aber ich habe behauptet, daß sie nach Ideen gearbeitet sind, und das muß ich dartun, um so mehr, da ohne Zweifel nur mein wohlgemeintes Werk Gutzkow diesen Angriff zugezogen hat. Vorher ersuche ich Professor Heiberg, die Gutzkowsche Rezension meiner Genoveva im Telegraphen nachzulesen, damit er sich überzeugt, daß hier nicht, wie er vielleicht glaubt, ein Freund über den Freund spricht. Die Rezension ist eben nicht günstig für mein Werk und ich bin nicht der einzige, der sie für ungerecht hält, aber um so eher darf ich sie zitieren, um so nachdrücklicher wird sie beweisen, was sie gerade beweisen soll. Nun zur Sache! Das Thema der Gutzkowschen Stücke ist der Mensch im Kampf mit der Gesellschaft. Sie wollen zeigen, daß dieselben Formen, die dem Geschlecht Halt und Bestand geben, das einzelne Individuum in extremen Fällen vernichten können, und daß dieser unabwendbare Fluch jener Formen sich, wie es Patkul und die Schule der Reichen veranschaulichen, ebensogut geltend machen kann, wenn sie sich zu sehr um den Menschen erweitern, als wenn sie sich zu sehr um ihn verengen. Dies ist, wenn anders Professor Heiberg seinen Ausspruch nicht einseitig auf den materiell-stofflichen Inhalt der fraglichen Stücke,

für den ich keineswegs aufzukommen gedenke, begründen will, nicht alt und noch weniger veraltet; an Darstellungen, die uns den Menschen vorführen, wie er trotz innerer Existenzberechtigung an äußeren Verhältnissen zugrunde geht, hat es freilich niemals gefehlt, aber es ist denn doch wohl ein großer Unterschied, ob diese äußeren Verhältnisse, wie es früher geschah, in ihrer reinen Zufälligkeit, insofern sie nämlich von dem Entschluß des einen oder des andern der im Drama vorkommenden Charaktere abhängig gedacht sind, dargestellt werden, oder in ihrer tieferen Notwendigkeit. Allerdings tritt dieses zweite bedeutendere und allein bedeutende „realistisch-pragmatische" Element, das auch der strenge Immermann in seinen Memorabilien mit Liebe an den jüngeren Schriftstellern anerkannte, bei Gutzkow noch mehr instinktmäßig, als mit entschiedener Klarheit, hervor, aber er hat es in den beiden letzten Stücken schon besser zu bewältigen gewußt, als in den ersten, namentlich im Patkul, der jenes verzweifelte credo des Mephistopheles: „Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten!" (Faust 2. Teil), zu dem sich selbst Napoleon, der doch wohl ein Selbstherrscher war, bekannte, kommentiert und sich dadurch für das Fräulein Anna von Einsiedel und das Examen über die Unsterblichkeit der Seele Verzeihung ausgewirkt, wenigstens bei mir.

Ich kann mich nach Abfertigung aller dieser nur halb zur Sache gehörigen, von Professor Heiberg aber in den Vorgrund gerückten Dinge endlich zu dem allgemein-wissenschaftlichen Teil seiner Beleuchtung wenden. Hier habe ich eine schwierige Aufgabe, ich kann mir unmöglich denken, daß ich wirklich so auffallend mißverstanden bin, wie es den Anschein hat, und ich muß mich doch stellen, als ob ich es glaube. Zweierlei Methoden gibt es, um das Lebendigste und Eigentümlichste in den Augen vieler, die diese unredlichen Nihilierungsprozesse nicht durchschauen, herabzusetzen. Entweder führt man es auf einen Gemeinplatz zurück, der, wie die zerschnittene Ochsenhaut der Dido das gesamte Karthago, eine unendliche Masse unentwickelter Begriffe, und unter diesen zufällig auch den eben in Frage stehenden, in chaotischem Gewirr umfaßt, und ruft dann triumphierend aus: seht Ihr, das ist bereits gesagt! Hiernach hat der Glückliche, der zum erstenmal die beiden großen Worte Gott und Welt aussprach, alle Philosophen zu seinen Nachtretern gemacht, denn er hat den ganzen Inhalt der Philosophie vorweggenommen. Oder man treibt es auf die äußerste Spitze, man zieht daraus die Konsequenz des Wahnsinns und spricht dann: es muß doch unhaltbar sein, denn dies folgt daraus. Professor Heiberg hat sich abwechselnd beider

Methoden gegen mich bedient, doch das kann bei einem Mann nicht verwundern, der, wie ich nachwies, meinen Ausdrücken offenbar Gewalt antat, um meine Gedanken durch den Buckel, den er ihrem Körper andichtet, zu verunstalten, ja, der sogar mit mir darüber hadert, daß ich, das logische wie das ästhetische Alphabet voraussetzend und darum die sich von selbst verstehenden Mittelglieder „überspringend", das Schulknaben-Menuett zwischen Prämissen und Konklusion nicht regelmäßig erst aufführe, bevor ich das Resultat hinstelle.

Professor Heiberg bemerkt im Anfang, daß er mir in manchen Punkten unbedenklich beistimmen würde, wenn er nur gewiß wäre, welche Begriffe ich mit meinen Worten verbunden habe. Welche Begriffe? Die gewöhnlichen, die wie Münzen im geistigen Verkehr gang und gäbe sind und die höchstens dann unklar werden, wenn man sie lang und breit zu entwickeln sucht. Schon der Ort, wo mein Aufsatz stand, das Publikum, für welches er geschrieben war, konnte Professor Heiberg hierüber belehren. Aber er hat den Zweifel auch nur aufgeworfen, um selbst da, wo sich mir nicht offen mit sophistischen Wendungen beikommen ließ, noch mäkeln zu können. So würde er, wie er versichert, gleich meinem ersten Satz, daß das Leben, das äußere und innere, Gegenstand der Kunst sei, beipflichten[1]), „dersom man" — fährt er fort — „ikke befrygtede, at han tager Livet i en abstract Betydning, nemlig i dets Adskillelse fra de objective Magter, som bestemme det. Men isaafald vilde man da komme til den usande Paastand, at Kunsten, og navnlig den dramatiske Kunst, idet den fremstiller Individer, ikke kan fremstille Andet, end et reent individuelt Liv, at den følgelig ikke kan fremstille dette som et Moment i det Ewige, ikke kan vise den guddommelige Verdensstyrelses Virken i det Individuelle. Hermed vilde da Kunstens egentlige Idee være fornægtet, de stærste dramatiske Digteres Total-Anskuelse maatte betragtes som forfeilet, og et underordnet, tildeels tilbegelagt Standpunct vilde sættes som Maalet for Dramets fremtidige Udvikling." Freilich. Aber eben weil dies alles folgt, hätte er eine solche Interpretation meiner Worte von vornherein als unstatthaft abweisen sollen, denn Anschauungen

[1]) Wenn man nicht befürchtete, daß er „Leben" in einer abstrakten Bedeutung faßt, nämlich losgelöst von den objektiven Mächten, die es bestimmen. Aber dann würde man zu der unwahren Behauptung kommen, daß die Kunst, und namentlich die dramatische Kunst, indem sie Individuen darstellt, nichts anderes darstellen kann als ein rein individuelles Leben, daß sie folglich es nicht als ein Moment im Ewigen darstellen, nicht das Wirken des göttlichen Weltenlenkers im Individuellen nachweisen kann. Hiermit würde die eigentliche Idee der Kunst vernichtet werden, die Totalanschauung der größten dramatischen Dichter müßte als verfehlt betrachtet werden, und ein untergeordneter, zum Teil überwundener Standpunkt würde als Ziel gesetzt werden für des Dramas zukünftige Entwicklung.

und Gedanken, aus denen sich geradezu die verkehrte Welt deduzieren läßt, sind selten unter dem Monde, sie kommen wenigstens bei der Zudringlichkeit des gesunden Menschenverstandes, der es gleich merkt, wenn irgendwo der Versuch gemacht wird, das Spinnrad vom Faden abzuleiten, nicht ungestört zur Reife, und ich würde sie bei einem Schriftsteller, gegen den ich ein ganzes Heft schriebe, niemals voraussetzen, obwohl ich recht gut einsehe, daß man sich die Sache dadurch beträchtlich erleichtern mag. Ich hätte behauptet, die Kunst könne nur das rein individuelle, nur das von den objektiven Mächten, die es bestimmen, losgetrennte und gesonderte Leben darstellen? Dann hätte ich eigentlich behauptet, sie könne gar nichts darstellen, denn mit einem solchen Unbegriff wäre nicht bloß die Idee der Kunst vernichtet, wie Professor Heiberg sich noch sehr gemäßigt ausdrückt, sondern ihre Möglichkeit selbst wäre aufgehoben, es gäbe gar keinen Weg mehr, auf dem sie Form erlangen könnte, da diese ja eben nur das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen zeichnet, und da die Unterscheidungslinie, die das Einzelgebilde in seinen Grenzen vom Ganzen abschneiden soll, mit dem Hintergrund, von dem es abzuschneiden ist, von selbst wegfällt. Ich darf mir den Beweis, daß ich etwas so Widersinniges wirklich nicht behauptet habe, ersparen, meine Leser werden ihn selbst führen, der flüchtigste Blick in meinen Aufsatz, ja die einfachen Worte Maß und Schuld, die gleich zu Anfang vorkommen, müssen sie vom Gegenteil überzeugen. Setzt denn das Maß nicht ein zu Überschreitendes, die Schuld nicht ein zu Beleidigendes voraus, und wird der ärgste Sophist wagen, dies zu Überschreitende, dies zu Beleidigende, dem ersten gegenüber, in das zweite, dritte oder vierte Individuum, mit dem es in Konflikt gerät, zu verlegen und es in Abrede zu stellen, daß die Individuen so viel Recht haben, als sie Kraft besitzen, wenn man sie nicht eben als Glieder der sittlichen Weltordnung, als Monaden, worin die höchste Idee sich geheimnisvoll zu manifestieren sucht, betrachtet? Und ist hiermit nicht erwiesen, daß ich von Maß und Schuld nur sprechen konnte, weil ich „den guddommelige Verdensstyrelses Virken i det Individuelle" oder das uralte Sophokleische Wort:

— an Göttlichem darf
Nie freveln der Mensch! Großsprecherisch Wort
Der Vermessenen fühlt den gewaltigen Schlag
Der bestrafenden Hand
Und lehret im Alter die Weisheit!
(Antigone, Schlußchor.)

das ich als tragischen Kanon freilich vorziehe, im Auge hatte? Die Sonnenflecke soll ich bemerkt und die Sonne selbst soll ich übersehen haben!

Wie kommt nun Professor Heiberg dazu, mir solche Absurditäten in den Mund zu legen? Etwa weil ich das Moment der Idee, das, wie ich genügend dartat, meiner Betrachtung des Dramas, wie der seinigen und wie der jedes Menschen von ästhetischer Bildung zugrunde liegt, nur im allgemeinen nannte, während ich Fabel und Charaktere ausführlich besprach? Er wäre dazu nicht berechtigt gewesen, wenn ich es auch ganz übergangen hätte, denn die Basis versteht sich überall von selbst, und eben dadurch, daß man sie als sich von selbst verstehend behandelt, zeigt man am besten, daß man das gehörige Gewicht auf sie legt. Aber ich erinnere mich, ich habe jenes Moment ja ausdrücklich als dasjenige, von dem Würde und Wert des Dramas abhänge, definiert. Das kann es also nicht sein. Was ist es denn? Muß ich die kleine Unvorsichtigkeit, daß ich, als ich aus der Schule heraustrat, um in ästhetischen Dingen zwischen ihr und dem gebildeten Publikum zu vermitteln, aus Rücksicht auf letzteres das abschreckende Handwerkszeug, die Methode, dahinter ließ, so schwer büßen? In der Tat, das ist es. Weil ich nicht ABC sage, sondern gleich mit D anfange, indem ich erst zu D eine Bemerkung zu machen habe, murrt mein Gegner von dunkeln Wegen und verworrenen Begriffen und macht mich für jeden Teich, in den er hineingerät, für jede Ecke, an der er sich den Kopf zerstößt, weil er durchaus nicht zugeben will, daß wir uns schon auf der zweiten oder dritten Station befinden und weil er sich deshalb eigensinnig an die Biegungen und Warnungstafeln der Straße nicht kehrt, verantwortlich. Und er weiß sich zu rächen! Da du mit D anfängst, denkt er, so betrachte ich D als dein A, da du die psychologische Seite des Dramas, die Charaktere, so sehr hervorhebst, so mache ich, ohne mich darum zu bekümmern, daß du es bei der dir gestellten Aufgabe mit Recht tust, daraus dein Alpha und Omega, und da du die Mittelglieder, die deine Resultate miteinander verknüpfen, überspringst, so will ich dir schon die gehörigen unterschieben. Ich habe gegen diese mir geborgten Mittelglieder nicht zur rechten Zeit protestieren können, denn ich konnte Professor Heibergs Feder, da ich nicht die Ehre habe, ihn persönlich zu kennen, in ihrem Lauf nicht aufhalten, aber ich gebe sie jetzt öffentlich zurück, und zwar ohne mich zu bedanken, denn ich glaube das Darlehn dadurch, daß ich von dem einen oder dem andern Leser des Intelligenzblatts vielleicht eine Zeitlang für den Eigentümer angesehen worden bin,

mehr als hinreichend verzinst haben. Hier ist mein eigener Gedankengang:

Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Teil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammengezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die Vereinzelung ist noch nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurückgeführt. Die Kunst dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neuern noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die Vereinzelung durch die ihr eingepflanzte Maßlosigkeit selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von ihrer mangelhaften Form zu befreien gewußt. In der Maßlosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst danach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch und die Erbsünde selbst ist nichts weiter, als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten, wie hier. Das höchste Drama hat es nur mit ihr zu tun, und es ist nicht bloß gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung zugrunde geht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zustande kommen soll, notwendig, daß jenes, nicht dieses, geschieht. Professor Heiberg findet die meisten der obigen Sätze, namentlich aber das letzte Resultat, absurd. Ich will ihm glauben, daß er, da er statt des allgemeinen Schuldbegriffs nur einen dürftigen, speziellen Sündenbegriff in sich ausgebildet zu haben scheint, sich von der Wahrheit meiner Aussprüche nicht überzeugen konnte, denn allerdings ist nicht gesagt, daß wir, weil wir leben, auch morden und rauben müssen, und wenn er mich so verstand, so hatte er alle Ursache, darauf zu bestehen, daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber unvermeidlich sei. Hier kann ich ihm

also seinen Vorwurf nicht übelnehmen, im Gegenteil, ich bin ihm Dank schuldig, daß er ihn so gelind einrichtete und mir nicht einen ganz andern machte. Begriffsverwirrung hätte er mir nun freilich in dem Augenblicke, wo ich die Begriffe aufs strengste schied und er sie wieder ineinander nestelte, nicht vorwerfen sollen, doch er hatte vergessen, daß an dem Ort, wo ich die Erbsünde ausschloß oder richtiger einschloß, indem ich sie dem Gattungsbegriff, dem sie angehört, unterordnete, vom Drama überhaupt, nicht vom christlichen Drama, die Rede war, und das kann begegnen. Wie er aber dazu kam, vor allem das letzte Resultat anzufechten, begreife ich nicht. Fiel ihm denn der größte der Tragiker, Sophokles, fiel ihm das Meisterstück der Meisterstücke, Antigone, dem sich bei Alten und Neuern nichts an die Seite setzen läßt, nicht ein? Antigone will eine heilige Pflicht erfüllen, bewußt die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben daliegenden Bruder, unbewußt die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter, dennoch geht sie unter, obgleich sie nichts, als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares und nur der Form nach die Idee des Staats repräsentierendes Gesetz übertritt. Es ist klar, entweder habe ich ein Axiom ausgesprochen, oder die Antigone ist auf eine Nichtigkeit gegründet. Zuletzt bemerkt Professor Heiberg noch wider mich, daß ich bei meiner Auffassung des Dramas das Ziel desselben in eine Dissonanz setze, indem ich die Schuld unaufgehoben stehen lasse. Hier können wir uns vielleicht verständigen, nur muß ich mir andere Ausdrücke ausbitten. Das Drama, wie ich es konstruiere, schließt keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion,

die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläutertere Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich fragt.

Professor Heiberg gibt nun seine eigne Ansicht über die Aufgabe, die das künftige Drama lösen soll. „Den idealistiske Fremgang fordrer" — sagt er — „at Charactererne nu skulle sees i deres Afhængighed af Ideen, og at følgelig denne skal indtage det Overherredomme, som inden Shakspears Tid var indrommet Fabelen. Det hører til den nyere Tids Udvikling, at der mere spørges om Hvad end om Hvem. Ogsaa i det nyere Drama vil derfor Interessen mere hvile paa den fremstilte Idee, paa hvad man kunde kalde Dramets Tendens, end paa Charactererne, tagne umiddelbart for sig selv, thi nu er Touren til dem at nedsættes til Momenter."[1]) Das verstehe ich nicht, oder wenn ich es verstehe, so schreibt Professor Heiberg dem Drama einen Schritt vor, den es entweder längst getan hat, oder den es niemals tun kann. „In dem neueren Drama wird das Interesse mehr auf der dargestellten Idee, auf dem, was man die Tendenz des Dramas nennt, verweilen, als auf den Charakteren, unmittelbar für sich selbst betrachtet?" Das ist entweder immer der Fall gewesen, oder — Doch, treten wir behutsam auf, denn hier ist der Ort, wo wir in Gefahr stehen, alles wieder zu verlieren, was wir schon so sicher gewonnen zu haben glaubten. „Die Charaktere werden nicht mehr in sich selbst, sondern in der Idee des Ganzen ruhen, und nur noch so weit Zentralpunkte im Drama bleiben, als sie selbst sich um ein noch tieferes Zentrum herumbewegen?" Wie? Was? Ich müßte alle Interjektionen auf einmal ausstoßen, wenn ich meine Verwunderung, mein Erstaunen genügend ausdrücken wollte. Statt dessen will ich hier ein offenes Bekenntnis ablegen. Wenn die

[1]) Der idealistische Fortschritt fordert, daß die Charaktere jetzt gesehen werden sollen in der Abhängigkeit von der Idee und daß folglich diese die Oberherrschaft einnehmen muß, welche in Shakespeares Zeit der Fabel eingeräumt war. Es gehört zur Entwicklung der neueren Zeit, daß sie mehr nach dem Was als nach dem Wer fragt. Auch in dem neueren Drama wird deshalb das Interesse mehr auf der dargestellten Idee verweilen, auf dem, was man des Dramas Tendenz nennen könnte, als an den Charakteren, unmittelbar für sich selbst betrachtet, denn nun ist die Reihe an ihnen, zu Momenten herabgesetzt zu werden.

Idee dem Drama bisher gefehlt hat, wenn sie sich nicht in jeder dramatischen Dichtung, die für die Kunst irgend in Betracht kommt, als Zentrum aufzeigen läßt, und wenn die Charaktere nicht beständig in diesem Zentrum, um das sie sich in größerer oder geringerer Sonnennähe und -ferne „planetarisch" herumbewegen, ihren Ausgangs- und Zielpunkt gehabt haben, dann fehlt das Moment der Idee auch meinem Begriff des Dramas, dann habe ich mit allen meinen vorhergehenden Erörterungen gegen Professor Heiberg nicht allein nichts bewiesen, sondern auch nichts beweisen wollen, dann hat er eine Ansicht, die nicht bloß jetzt gründlich neu ist, sondern die, ich bürge ihm dafür, auch bis ans Ende der Tage neu und jüngferlich frisch bleiben wird, da sie auf keinerlei Art durch künstlerische Verleiblichung abgenutzt werden kann. Hier kehrt sich denn aber, wie jeder sieht, das ganze Verhältnis zwischen mir und meinem Gegner um. Er steht auf dem abstraktesten aller Standpunkte, ich auf dem praktischen oder empirischen, während nach seiner Versicherung das Gegenteil der Fall sein soll; er spinnt die vermessenste aller Theorien aus und fragt nicht, ob auch Flachs um den Rocken sitzt, sondern ist zufrieden, daß das Rad schnurrt und der Finger die Bewegung des Fadenziehens macht, ich, der ich nach seiner Behauptung: „over Aaen efter Vand"[1]) gehe, abstrahiere meinen Begriff der dramatischen Kunst von den Kunstwerken und hüte mich sehr, ein Moment in denselben aufzunehmen, das ich bei Sophokles und Shakespeare vermisse. Nie hat das Drama, das den Namen verdient, anders, als durch seine Totalität, wirken wollen, nie hat es sich eine geringere Wirkung, wenn es sie unglücklicherweise hatte, aneignen mögen; es ist und war von jeher die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand, die sich nur darum so farbig-bunt, so neckisch-verzogen um die geheimnisvolle Schrift herumschlingt, damit der Mensch, der am Gastmahl des Lebens schwelgende Belsazar, während er sich an den schnörkelhaft-putzigen Umrissen erfreut, auf denen sein trunkenes Auge mit Wohlgefallen ruht, zugleich auch unbewußt und unwillkürlich das dunkle Warnungswort gewahre und entziffere, das ihn über seine Natur und sein Geschick belehrt. Eben aber mit der unmittelbar im Leben selbst aufgehenden, wenn auch in der Form des Widerspruchs hervortretenden, nimmermehr jedoch mit der eigentlich spekulativen Seite der Idee hat es die dramatische Kunst zu tun. Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll sie erforschen und darstellen, nicht aber, wie Professor Heiberg will, in die unergründlichen

[1]) „Über den Bach nach Wasser."

Tiefen der Metaphysik hinabsteigen. Jenes hat sie, wie ich oben bereits sagte, immer getan, dieses wird sie nie tun, Professor Heibergs veredeltes Lehrgedicht wird ohne Zweifel in der Sphäre der Ununterscheidbarkeit, worin er es in der Eile stecken ließ, verharren müssen, denn seine „Eenhed af det Speculative og det Poetiske" widerspricht, wenn dieser neue Ausdruck nicht etwa auf die uralte Wahrheit geht, daß ein Drama immer dem jedesmaligen Entwicklungsstadium der allgemeinen Weltanschauung entsprechen muß, der Natur der Kunst und kann höchstens ein kaltes allegorisches Puppenspiel, das sich um eine äußere Angel dreht, hervorrufen, nicht aber eine in sich selbst ruhende Schöpfung voll warmblütiger, lebendiger Gestalten. Das wäre kein Fortschritt auf dem Wege, den Shakespeare einschlug, als er die Charaktere von der Oberherrschaft der Fabel befreite, wie Professor Heiberg meint, das wäre ein Sprung zur Seite, ins Nichts hinein. Shakespeare kehrte nur das um, was man die Ökonomie des Dramas nennt, und das mußte er tun, weil das Individuum durch das Christentum eine größere Bedeutung erhalten und eine veränderte Stellung erlangt hatte; er wandte die Mittel des Dramas anders an und vermehrte sie, aber er steckte ihm kein anderes Ziel. Ich habe nicht vergessen, was ich weiter oben über die Möglichkeit eines symbolischen Dramas, das den Geschichtsstrom bis in seine innersten Quellen, die religiösen, hinein verfolge, gesagt habe, aber ich tue vielleicht wohl, wenn ich hier ausdrücklich bemerke, daß ich dabei keineswegs ans Dialogisieren des dogmatischen Teils der Kirchenhistorie dachte, sondern an eine großartige Darstellung der wenigen Charaktere, die die Jahrhunderte, ja die Jahrtausende, als organische Übergangspunkte vermitteln, und die zuweilen, wie z. B. Luther, mit den Ideen, deren individuelle Träger sie sind, selbst in Konflikt geraten, weil sie vor den anfangs ungeahnten Konsequenzen derselben zu schaudern beginnen. Dies Drama könnte ein allgemeines werden, da es in Stoff und Gehalt für alle Völker gleiches Interesse haben müßte; und an ein solches zu denken, ist in einer Zeit, wo die nationalen Unterschiede mehr und mehr verschwinden, nicht allzu gewagt.

Jetzt habe ich mich noch über einen „Taschenspielerkniff", über meine „kümmerliche Anschauung der Geschichte" und über eine „Erudität" zu verantworten. Ich kann mir die Satisfaktion nicht versagen, diese Ausdrücke, deren mein Gegner sich bedienen zu müssen glaubte, und die sich den vorangegangenen und von mir ehrlich aufgezählten Vorwürfen eines „philosophisch-kritischen

Bankerotts", sowie der „Absurdität" und der „Begriffsverwirrung" würdig anschließen, zu wiederholen, damit meine Leser, die jetzt schon einigermaßen wissen werden, mit wie viel Recht Professor Heiberg mich angriff, doch auch sehen mögen, mit wie viel Chevalerie er sein Recht bis zum letzten Augenblick verfolgt hat.

Mit der kümmerlichen Anschauung der Geschichte mache ich den Anfang, weil mit ihr der Taschenspielerkniff von selbst wegfällt. Die Anklage beruht zum Teil wieder auf einem mißverstandenen oder gemißdeuteten Ausdruck. Ich nenne die Geschichte den Niederschlag der wandelnden Zeit, Professor Heiberg übersetzt sich das mit Hefe oder Bodensatz und fragt dann, ob die Anschauung eines Schriftstellers, der in der Geschichte nichts erblickt, als Hefe und Bodensatz, nicht eine kümmerliche sei. Wenn er wirklich nicht weiß, was der Ausdruck Niederschlag im Deutschen besagt, so lasse er sich eine öffentliche Belehrung gefallen! Der Astronom Gruithusen nennt die Sterne den Niederschlag des Äthers, Immermann die Lehre den Niederschlag der Forschung, in keinem geringeren Sinne ich die Geschichte den Niederschlag der Zeit. Der Ausdruck entspricht dem chemischen: Präzipitat und bezeichnet in jedem Zeugungs- und Gestaltungsprozeß das Dauernde, Bleibende, das sich im Gegensatz zu den verfliegenden Elementen fixieren läßt. Dieser erste Grund, aus dem meine kümmerliche Anschauung der Geschichte gefolgert wurde, beweist also das Gegenteil von dem, was er beweisen sollte; mit dem zweiten steht es nicht besser. In dem Augenblick, wo ich, auf Napoleons entscheidende Autorität gestützt, die materielle Hälfte der Geschichte durchstreiche, um der geistigen, die durch die Kunst wiedergeboren werden soll, die Bedeutung, die ihr gebührt, zu erobern, läßt Professor Heiberg mich behaupten, die Geschichte sei nichts, als das tote Porträt der Begebenheiten. Unbegreiflich! Nach der von mir entwickelten Ansicht ist sie zugleich *mehr, unendlich viel mehr, aber auch weniger*, als das. Weil sie weniger ist, weil Karl der Große unstreitig größer war, als das Bild, das sein Schreiber den Jahrhunderten von ihm überlieferte, spreche ich den Dichter von der Verpflichtung frei, dies Bild ängstlich zu kopieren und die Gestalt des Kaisers, wie sie in seinem eignen Geist aufdämmert, wenn er sich in die Zeit, die er beherrschte, versenkt, zu ersticken; weil sie mehr ist, weil eine ganz andere Wahrheit durch sie hindurch geht, als die mit Brief und Siegel zu belegende und deshalb auch mit Brief und Siegel zu verfälschende, durfte ich ihm jene Verpflichtung erlassen, ohne der Geschichte und dem Utilitätsverhältnis, worin das Drama

zu ihr steht, etwas zu vergeben. Dieser Satz, wenn irgendeiner, beweist sich selbst, und meine Anschauung ist als eine lebendige und eigentümliche gerechtfertigt, wenn ich sie auch nur in simplen Worten, die hinter Professor Heibergs „Tidernes levende og uforgængelige Aand“[1] weit zurückstehen, vortrug. Übrigens äußerte sich Lessing, was die dramatische Seite dieser Frage betrifft, ganz in meinem Sinn, nur daß er, als er seine Ansicht aussprach, die Gründe, gegen seine Gewohnheit, zurückbehielt. Professor Heiberg freilich ist hier seines Sieges so gewiß, daß er den Triumph im voraus feiert und ausruft, ich sei, der Ausdruck Niederschlag beweise es, schwerlich der Messias, den das Drama erwarte. Wie grausam! Aber wenn ich nun noch grausamer sein, wenn ich erklären wollte: Professor Heiberg ist der Messias! Würde er nicht in Verlegenheit geraten, wenn er nun das Werk der Erlösung vollbringen sollte?

Auf den Taschenspielerkniff brauche ich nun wohl kaum noch zurückzukommen. Ich soll ihn dadurch begangen haben, daß ich, als ich von Shakespeares Unterordnung der Fabel unter die Charaktere sprach, mich des Ausdrucks Geschichte bediente, statt den Ausdruck Fabel zu wiederholen. Es leuchtet ein, daß, wenn ich die mir vorgeworfene kümmerliche Anschauung der Geschichte nicht hatte, auch zu der mir angeschuldigten Subreption kein Grund vorhanden war und daß mit dem Grund sie selbst wegfällt. Aber auch hier, es ist entsetzlich, denn es ist das drittemal, habe ich die jammervolle Aufgabe, einen schiefgedeuteten Ausdruck zu rechtfertigen, da Professor Heiberg seine Anklage einzig und allein auf diesen stützt. Es ist bekannt, daß man nach deutschem Sprachgebrauch ebensogut von merkwürdigen Geschichten, wie von der Geschichte spricht, und daß man damit gerade wunderbare Ereignisse und schauerliche Vorgänge, wie Novellen- und Dramendichter sie wohl zu benutzen pflegen, bezeichnet. In diesem Sinne gebrauchte ich den Ausdruck, und eben bei Shakespeare, der so oft seltsame Geschichten behandelt hat, war er richtig angewandt. In einem andern Sinne konnte ich ihn gar nicht gebrauchen wollen, denn der eigentlich historischen Stücke sind bei Shakespeare ungleich weniger, als der dem Stoff nach phantastischen und sagenhaften, und es versteht sich doch wohl von selbst, daß man, wenn man bei einem Dichter das Charakteristische hervorheben will, die Mehrzahl seiner Werke ins Auge faßt. Ohnehin spreche ich, wie mein Aufsatz lehrt, von der Historie, der wirklichen Welthistorie, viel später; auch setzte ich, und dies entscheidet, am fraglichen Orte für den Ausdruck

[1] „Der Zeiten lebender und unvergänglicher Geist.“

Charaktere den Ausdruck Menschen, wie für den Ausdruck Fabel den Ausdruck Geschichte, und zeigte dadurch deutlich genug, daß es mir um strenge Handhabung der herkömmlichen Terminologie keineswegs zu tun sei.

Nun ist die Erudität noch übrig. „Es kommt," sage ich, „bei philosophischen Dramen alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob umgekehrt das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll." Nur einem einzigen, nur Professor Heiberg, kann der Sinn meiner Worte dunkel sein, dieses einzigen wegen werde hier denn erläuternd bemerkt, daß ich an den unermeßlichen Unterschied erinnern wollte, der zwischen den Tiefsinnigkeiten eines Hamlet, den ein ungeheures Schicksal in die Abgründe seines Innern hineintreibt, und den kahlen Spitzfindigkeiten einer philosophischen Gliederpuppe, durch die, wie wir es in Deutschland schon erlebten, ein „Liebhaber der Weisheit" den „reinen Begriff" zur Abwechslung einmal in Szenen und Akten, statt in Paragraphen und Kapiteln, zu veranschaulichen sucht, besteht.

Ich bin zu Ende, und was ich mir nicht verhehlte, als ich diese Verteidigung begann, das hat sich bestätigt: sie beweist der Hauptsache nach nichts, als daß sie überflüssig war, denn ich habe auch an keinem einzigen Ort Gelegenheit gehabt, die in meinem Aufsatz niedergelegten Ideen, in denen ich freilich die Resultate jahrelangen Nachdenkens gab, zu berichtigen, sondern mein ganzes Geschäft hat darin bestanden, die von meinem Gegner in meinem Gedankenhaushalt durch willkürliche Interpretation angerichtete Verwirrung wieder zu beseitigen. Aber vielleicht muß in unserer Zeit, wie jedes Recht, so auch das Recht zum Stillschweigen erkämpft werden. Ich glaube es jetzt erkämpft zu haben und werde davon vermutlich in wieder vorkommenden Fällen, selbst wenn die Angriffe mir nicht entgehen sollten, was aber, da ich Deutschland allernächstens verlasse, leicht geschehen könnte, mit noch größerer Ruhe, wie bisher, Gebrauch machen.

## Vorwort zur „Maria Magdalene",

betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte.

1844.

Das kleine Vorwort, womit ich meine Genoveva begleitete, hat so viel Mißverständnis und Widerspruch hervorgerufen, daß

ich mich über den darin berührten Hauptpunkt noch einmal aussprechen muß. Ich muß aber ein ästhetisches Fundament, und ganz besonders einigen guten Willen, auf das Wesentliche meines Gedankenganges einzugehen, voraussetzen, denn wenn die Unschuld des Worts nicht respektiert, und von der dialektischen Natur der Sprache, deren ganze Kraft auf dem Gegensatz beruht, abgesehen wird, so kann man mit jedem eigentümlichen Ausdruck jeden beliebigen Wechselbalg erzeugen, man braucht nur einfach in die Bejahung der eben hervorgehobenen Seite eine stillschweigende Verneinung aller übrigen zu legen.

Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das epochemachende, denn es gibt auch noch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjektiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Szenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poetae in seine Stelle rücken — das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will.

Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama hervortreten konnte, es ist demgemäß auch erst zweimal hervorgetreten: einmal bei den Alten, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivität in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neuern, als in der christlichen eine ähnliche Selbstentzweiung eintrat. Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte, und verschlang ihn, es legte den durch alle die bunten Göttergestalten des Olymps sich hindurchziehenden Nerv der Idee bloß, oder, wenn man will, es gestaltete das Fatum. Daher das maßlose Herabdrücken des Individuums, den sittlichen Mächten gegenüber, mit denen es sich in einen doch nicht zufälligen, sondern notwendigen Kampf verstrickt sieht, wie es im Ödip den schwindelerregenden Höhepunkt erreicht. Das

Shakespearesche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emanzipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, so weit sie Männer der Tat sind, alles Lebendige um sich her durch ungemessenste Ausdehnung verdrängen, und so weit sie im Gedanken leben, wie Hamlet, in ebenso ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten, entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuscherei, herausjagen möchten.

Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan, oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfaßbaren Seite desselben, aufzuzeigen, und so den Punkt, auf den die gerade, wie die krumme Linie zurückzuführen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht. Es muß niemand wundern, daß ich Calderon, dem manche einen gleichen Rang anweisen, übergehe, denn das Calderonische Drama ist allerdings bewunderungswürdig in seiner konsequenten Ausbildung, und hat der Literatur der Welt in dem Stücke: Das Leben ein Traum! ein unvergängliches Symbol einverleibt, aber es enthält nur Vergangenheit, keine Zukunft, es setzt in seiner starren Abhängigkeit vom Dogma voraus, was es beweisen soll, und nimmt daher, wenn auch nicht der Form, so doch dem Gehalt nach, nur eine untergeordnete Stellung ein.

Allein Goethe hat nur den Weg gewiesen, man kann kaum sagen, daß er den ersten Schritt getan hat, denn im Faust kehrte er, als er zu hoch hinauf und in die kalte Region hineingeriet, wo das Blut zu gefrieren anfängt, wieder um, und in den Wahlverwandtschaften setzte er, wie Calderon, voraus, was er zu beweisen oder zu veranschaulichen hatte. Wie Goethe, der durchaus Künstler, großer Künstler, war, in den Wahlverwandtschaften einen solchen Verstoß gegen die innere Form begehen konnte, daß er, einem zerstreuten Zergliederer nicht unähnlich, der, statt eines wirklichen Körpers, ein Automat auf das anatomische Theater brächte, eine von Haus aus nichtige, ja unsittliche Ehe, wie die zwischen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und dies Verhältnis behandelte und benutzte, als ob es ein ganz entgegengesetztes, ein vollkommen berechtigtes wäre, wüßte ich mir nicht zu erklären; daß er aber auf die Hauptfrage des Romans nicht tiefer einging, und daß er ebenso

im Faust, als er zwischen einer ungeheuren Perspektive und einem mit Katechismusfiguren bemalten Bretterverschlag wählen sollte, den Bretterverschlag vorzog und die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit, die wir mit Recht im ersten Teil erblickten, im zweiten zu bloßen Krankheitsmomenten eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftig-psychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums herabsetzte, das ging aus seiner ganz eigen komplizierten Individualität hervor, die ich hier nicht zu analysieren brauche, da ich nur anzudeuten habe, wie weit er gekommen ist. Es bedarf hoffentlich nicht der Bemerkung, daß die vorstehenden, sehr motivierten Einwendungen gegen den Faust und die Wahlverwandtschaften diesen beiden welthistorischen Produktionen durchaus nichts von ihrem unermeßlichen Wert abdingen, sondern nur das Verhältnis, worin ihr eigener Dichter zu den in ihnen verkörperten Ideen stand, bezeichnen und den Punkt, wo sie formlos geblieben sind, nachweisen sollen.

Goethe hat demnach, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die große Erbschaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt, er hat wohl erkannt, daß das menschliche Bewußtsein sich erweitern, daß es wieder einen Ring zersprengen will, aber er konnte sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben, und da er die aus den Übergangszuständen, in die er in seiner Jugend selbst gewaltsam hineingezogen wurde, entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, so wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel, von ihnen ab. Aber diese Zustände waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den gegenwärtigen Tag, ja sie haben sich gesteigert und alle Schwankungen und Spaltungen in unserm öffentlichen, wie in unserm Privatleben, sind auf sie zurückzuführen, auch sind sie keineswegs so unnatürlich, oder auch nur so gefährlich, wie man sie gern machen möchte, denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist, nach meiner Überzeugung, der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht; die Philosophie, von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet, und

die dramatische Kunst, vorausgesetzt, daß sie überhaupt noch etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplikate sind vom Übelstand und passen nicht in den Haushalt der Literatur, soll ihn beendigen helfen, sie soll, wie es in einer ähnlichen Krisis Äschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die nicht von ungefähr und etwa bloß, weil das Schicksal es mit dem Theater der Athener besonders wohl meine, so kurz hintereinander hervortraten, getan haben, in großen gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinanderflutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüberstehen wird, wie dieser der Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen. Damit ist nun freilich der Übelstand verknüpft, daß die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muß, da das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann, und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen läßt, als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser und die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meers. Ich nenne es natürlich nur mit Rücksicht auf die harmlosen Seelen, die ein Trauerspiel und ein Kartenspiel unbewußt auf einen und denselben Zweck reduzieren, einen Übelstand, denn diesen wird unheimlich zumute, wenn Spadille nicht mehr Spadille sein soll, sie wollen wohl neue Kombinationen im Spiel, aber keine neue Regel, sie verwünschen den Hexenmeister, der ihnen diese aufdringt, oder doch zeigt, daß sie möglich ist, und sehen sich nach dem Gevatter Handwerker um, der die Blätter wohl anders mischt, auch wohl hin und wieder, denn Abwechslung muß sein, einen neuen Trumpf einsetzt, aber im übrigen die altehrwürdige Erfindung des Ur-Ur-Großvaters, wie das Naturgesetz selbst, respektiert. Hier wäre es am Ort, aus dem halben Scherz in einen bittern ganzen Ernst überzugehen, denn es ist nicht zu sagen, bis zu welchem Grade eine zum Teil unzurechnungsfähige und unmündige, zum Teil aber auch perfide Kritik, sich den erbärmlichen Theaterverhältnissen unserer Tage und dem beschränkten Gesichtskreis des großen Haufens akkommodierend, die einfachen Grundbegriffe der dramatischen Kunst, von denen man glauben sollte, daß sie, nachdem sich ihre Kraft und Wahrheit vier Jahrtausende hindurch bewährte, unantastbar seien, wie das Einmaleins, verwirrt und auf den Kopf gestellt hat. Der Maler

braucht sich, und er mag dem Himmel dafür danken, noch nicht darüber zu entschuldigen, daß er die Leinwand, aus der auch Siebbeutel gemacht werden könnten, bemalt, auch verlacht man ihn noch nicht, wenn man sieht, daß er auf die Komposition seines Gemäldes Mühe und Fleiß verwendet, daß er die Farben, die ja doch auch schon an sich dem Auge schmeicheln, auf Gestalten, und die Gestalten wieder auf einen inneren, für den bloßen Gaffer nicht vorhandenen Mittelpunkt bezieht, statt das Farbenbrett selbst mit dem eingerührten Blau, Gelb und Rot, für das Gemälde zu geben, oder doch den bunten Gestalten- und Figurentanz; aber jene Kunst, die, wie alles Höchste, nur dann überhaupt etwas ist, wenn sie das, was sie sein soll, ganz ist, muß sich jetzt, wie über eine Narrheit, darüber hudeln lassen, daß sie ihre einzige, ihre erste und letzte Aufgabe im Auge behält, statt es sich bequem zu machen und für den Karfunkel den Kiesel zu bieten, für ein tiefsinniges und unergründliches Lebenssymbol ein gemeines Lebensrätsel, das mit der gelösten Spannung ins Nichts zerplatzt, und, außerstande, auch nur die dürftigste Seele für einen Moment zu sättigen, nichts erweckt, als den Hungerruf: was Neues! was Neues! Ich sage es euch, ihr, die ihr euch dramatische Dichter nennt, wenn ihr euch damit begnügt, Anekdoten, historische oder andere, es ist gleich, in Szene zu setzen, oder, wenn's hoch kommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderzulegen, so steht ihr, ihr mögt nun die Tränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern, wie ihr wollt, um nichts höher, als unser bekannter Vetter von Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es, und kümmert euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Übergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen, denn dieser Pöbel, der euch über die Paroxysmen, die ihr darstellt, zur Rechenschaft zieht, als ob es eure eigenen wären, müßte, wenn er Konsequenz besäße, auch dem Richter, der dem Missetäter das Verbrechen abfragt, um seine Stellung zum Gesetz zu ermitteln, ja dem Geistlichen, der Beichte hört, den Vorwurf machen, daß er sich mit schmutzigen Dingen befasse, und ihr seid für nichts,

für gar nichts, verantwortlich, als für die Behandlung, die, als eine freie, eure subjektive Unabhängigkeit vom Gegenstand und euer persönliches Unvermischtsein mit demselben hervortreten lassen muß, und für das letzte Resultat, ja auch das Resultat braucht nicht im Lanzenspitzen-Sinn die Spitze eures Werkes zu sein, es darf sich ebensogut als Ausgangspunkt eines Charakters hinstellen, wie als Ausgangspunkt des ganzen Dramas, obgleich freilich, wenn letzteres der Fall ist, das Drama der Form nach einen höheren Grad von Vollendung für sich in Anspruch zu nehmen hat. Man kann, wenn man sich genötigt sieht, über Dinge, die niemanden ohne innere Erfahrung ganz verständlich werden, zu sprechen, sich nicht genug gegen Mißdeutung verwahren; ich füge also noch ausdrücklich hinzu, daß man hier nicht an ein allegorisches Herausputzen der Idee, überhaupt nicht an die philosophische, sondern an die unmittelbar ins Leben selbst verlegte Dialektik denken muß, und daß, wenn in einem Prozeß, worin, wie in jedem schöpferischen, alle Elemente sich mit gleicher Notwendigkeit bedingen und voraussetzen, überall von einem Vor und Nach die Rede sein kann, der Dichter (wer sich für einen hält, möge sich darnach prüfen!) sich jedenfalls eher der Gestalten bewußt werden wird, als der Idee, oder vielmehr des Verhältnisses der Gestalten zur Idee. Doch, wie gesagt, die ganze Anschauungsweise ist eine unzulässige, die aber noch sehr verbreitet zu sein scheint, da, was aus ihr allein hervorgehen kann, selbst einsichtige Männer nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl seiner Stoffe, wie sie es nennen, zu hadern, und dadurch zeigen, daß sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewußtsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes, Machen vorstellen, und daß sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem leiblichen, dessen Gebundensein an die Natur freilich heller in die Augen springt, gewiß nicht zusprechen würden. Den Gevatter Handwerker, dessen ich oben gedachte, mag man schelten, wenn er etwas bringt, was dem gnädigen Herrn mit vielen Köpfen nicht behagt, denn der wackere Mann kann das eine so gut liefern, als das andere, er hat sich, als er seine Anekdote auswählte, bloß im Effekt verrechnet, und für Rechenfehler ist jedermann verantwortlich; dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will, oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurückverdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier

Selbständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebensogut, wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod, oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugendgenossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe!

Ich sagte: die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beendigen helfen. In diesem Sinne soll sie, wie alle Poesie, die sich nicht auf Superfötation und Arabeskenwesen beschränkt, zeitgemäß sein, in diesem Sinn, und in keinem andern, ist es jede echte, in diesem Sinn habe auch ich im Vorwort zur Genoveva meine Dramen als künstlerische Opfer der Zeit bezeichnet, denn ich bin mir bewußt, daß die individuellen Lebensprozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipienfragen in engster Verbindung stehen, und obgleich es mich nicht unangenehm berühren konnte, daß die Kritik bisher fast ausschließlich meine Gestalten ins Auge faßte und die Ideen, die sie repräsentieren, unberücksichtigt ließ, indem ich hierin wohl nicht mit Unrecht den besten Beweis für die wirkliche Lebendigkeit dieser Gestalten erblickte, so muß ich nun doch wünschen, daß dies ein Ende nehmen, und daß man auch dem zweiten Faktor meiner Dichtungen einige Würdigung widerfahren lassen möge, da sich natürlich ein ganz anderes Urteil über Anlage und Ausführung ergibt, wenn man sie bloß in bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, als wenn man sie nach dem zu bewältigenden Ideenkern, der manches notwendig machen kann, was für jene überflüssig ist, bemißt. Der erste Rezensent, den meine Genoveva fand, glaubte in jener Bezeichnung meiner Dramen eine der Majestät der Poesie nicht würdige Konzession an die Zeitungspoetik unserer Tage zu erblicken und fragte mich, wo denn in meinen Stücken jene Epigrammatie und Bezüglichkeit, die man jetzt zeitgemäß nenne, anzutreffen sei. Ich habe ihm hierauf nichts zu antworten, als daß ich die Begriffe der Zeit und des Zeitungsblattes nicht so identisch finde, wie er zu tun scheint, falls sein sonderbarer Einwurf anders ernst gemeint und nicht bloß darauf gerichtet war, mir die hier gegebene nähere Entwicklung meiner vielleicht zu lakonisch hingestellten Gedanken abzudringen. Ich weiß übrigens recht gut, daß sich heutzutage eine ganz andere Zeitpoesie in Deutschland geltend macht, eine Zeitpoesie, die sich an den

Augenblick hingibt, und die, obgleich sie eigentlich das Fieber mit der Hitzblatter, die Gärung im Blut mit dem Hautsymptom, wodurch sie sich ankündigt, verwechselt, doch, insofern sie dem Augenblick wirklich dient, nicht zu schelten wäre, wenn nur sie selbst sich des Scheltens enthalten wollte. Aber, nicht zufrieden, in ihrer zweifelhaften epigrammatisch-rhetorischen Existenz toleriert, ja gehegt und gepflegt zu werden, will sie allein existieren, und gibt sich, polternd und eifernd, das Ansehen, als ob sie Dinge verschmähte, von denen sie wenigstens erst beweisen sollte, daß sie ihr erreichbar sind. Man kann in keinem Band Gedichte, denn gerade in der Lyrik hat sie das Quartier aufgeschlagen, mehr blättern, ohne auf heftige Kontroversen gegen die Sänger des Weins, der Liebe, des Frühlings usw., die toten, wie die lebendigen, zu stoßen, aber die Herren halten ihre eigenen Frühlings- und Liebeslieder zurück, oder produzieren, wenn sie damit auftreten, solche Nichtigkeiten, daß man unwillkürlich an den Wilden denken muß, der ein Klavier mit der Axt zertrümmerte, weil er sich lächerlich gemacht hatte, als er es zu spielen versuchte. Lieben Leute, wenn einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir alle aus dem Konzert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt, aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart und Beethoven triumphiert. Auch daraus, daß die Epigramme, die ihr bekannten Personen mit Kreide auf den Rücken schreibt, schneller verstanden werden und rascher in Umlauf kommen, als Juvenalsche Satiren, müßt ihr nicht schließen, daß ihr den Juvenal übertroffen habt; sie sind dafür auch vergessen, sobald die Personen den Rücken wenden oder auch nur den Rock wechseln, während Juvenal hier nicht angeführt werden könnte, wenn er nicht noch nach Jahrtausenden gelesen würde. Als Goethe der schönsten Liederpoesie, die uns nach der seinigen geschenkt worden ist, der Uhlandschen, in einer übellaunigen Minute vorwarf, es werde daraus nichts „Menschengeschick Aufregendes und Bezwingendes" hervorgehen, so hatte er freilich recht, denn Lilienduft ist kein Schießpulver, und auch der Erlkönig und der Fischer, obgleich sie Millionen Trommelschläger-Stückchen aufwiegen, würden im Krieg so wenig den Trompeter- als einen anderen Dienst versehen können. Die Poesie hat Formen, in denen der Geist seine Schlachten schlägt, die epischen und dramatischen, sie hat Formen, worin das Herz seine Schätze niederlegt, die lyrischen, und das Genie zeigt sich eben dadurch, daß es jede auf die rechte Weise ausfüllt, indes das Halbtalent, das für die größeren nicht Gehalt genug hat, die engeren gern zu zersprengen

sucht, um trotz seiner Armut reich zu erscheinen. Ein solcher, von einem total verkehrt gewählten Gesichtspunkt aus gefällter Ausspruch, den Goethe selbst in den Gesprächen mit Eckermann schon modifizierte, hätte der Kritik zu nichts Veranlassung geben sollen, als zu einer gründlichen Auseinandersetzung, worin sich Uhland und der piepsende Ratten- und Mäusekönig, der sich ihm angehängt hat, die „schwäbische Schule“, voneinander unterscheiden, da ja nicht Uhland, sondern ein von Goethe unbesehens für ein Mitglied dieser Schule gehaltener schwäbischer Dichter den Ausspruch hervorrief. Es ist hier zu dieser Auseinandersetzung, die sich übrigens um so eher der Mühe verlohnte, als sich, wenn man bis zum Prinzip hinabstiege, wahrscheinlich ergäbe, daß eine gemeine Gemüts- und eine gemeine Reflexionslyrik gleich nullenhaft sind und daß ein Einfall über den „Baum“ der „Menschheit“, an dem die „Blüte“ der „Freiheit“ unter dem „Sonnenkuß“ des „Völkerlenzes“ aufbricht, wirklich nicht mehr besagen will, als ein Hausvatergefühl unterm blühenden Apfelbaum, nicht der Ort, aber ich kann nicht umhin, auf den Unterschied selbst dringend aufmerksam zu machen, um mich nicht in den Verdacht zu bringen, als ob ich die melodielose Nüchternheit, die zu dichten glaubt, wenn sie ihre Werkeltagsempfindungen oder eine hinter dem Zaun aufgelesene Alte-Weiber-Sage in platte Verse zwängt, einer Rhetorik vorziehe, die zwar, schon der spröden Einseitigkeit wegen, niemals zur Poesie, aber doch vielleicht zur Gedanken- und, wenn dies gelingt, auch zur Charakterbildung führt. Man soll die Flöte nicht nach dem Brennholz, das sich allenfalls für den prophezeiten Weltbrand aus ihr gewinnen ließe, abschätzen, aber das gemeine Brennholz soll sich noch weniger auf seine eingebildete Verwandtschaft mit der Flöte dicke tun. Es versteht sich von selbst, daß ich nicht alle Schwaben, und noch weniger bloß die Schwaben, zur schwäbischen Schule rechne, denn auch Kerner usw. ist ein Schwabe.

Vielleicht sagt der eine oder der andere: dies sind ja alte, bekannte, längst festgestellte Dinge. Allerdings. Ja, ich würde erschrecken, wenn es sich anders verhielte, denn wir sollen im Ästhetischen, wie im Sittlichen, nach meiner Überzeugung nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die zehn vorhandenen erfüllen. Bei alledem bleibt demjenigen, der die alten Gesetztafeln einmal wieder mit dem Schwamm abwäscht und den frechen Kreidekommentar, mit dem allerlei unlautere Hände den Grundtext übermalt haben, vertilgt, immer noch sein bescheidenes Verdienst. Es hat sich ein gar zu verdächtiges Glossarium angesammelt. Die Poesie soll nicht bleiben, was sie war

und ist: Spiegel des Jahrhunderts und der Bewegung der Menschheit im allgemeinen, sie soll Spiegel des Tags, ja der Stunde werden. Am allerschlimmsten aber kommt das Drama weg, und nicht, weil man zu viel oder das Verkehrte von ihm verlangt, sondern weil man gar nichts von ihm verlangt. Es soll bloß amüsieren, es soll uns eine spannende Anekdote, allenfalls, der Pikantheit wegen, von psychologisch-merkwürdigen Charakteren getragen, vorführen, aber es soll bei Leibe nicht mehr tun; was im Shakespeare (man wagt, sich auf ihn zu berufen) nicht amüsiert, das ist vom Übel, ja es ist, näher besehen, auch nur durch den Enthusiasmus seiner Ausleger in ihn hinein phantasiert, er selbst hat nicht daran gedacht, er war ein guter Junge, der sich freute, wenn er durch seine wilden Schnurren mehr Volk wie gewöhnlich zusammen trommelte, denn dann erhielt er vom Theaterdirektor einen Schilling über die Wochengage und wurde wohl gar freundlich ins Ohr gekniffen. Ein berühmter Schauspieler, jetzt verstorben, hat, wie ihm von seinen Freunden nachgesagt wird, dem neuen Evangelium die praktische Nutzanwendung hinzugefügt, er hat alles Ernstes behauptet, daß der „Poet" dem „Künstler" nur ein Szenarium zu liefern habe, welches dann durch diesen extemporierend auszufüllen sei. Die Konsequenz ist hier, wie allenthalben, zu loben, denn man sieht doch, wohin das Amüsement-Prinzip führt, aber das Sachverhältnis ist dies. Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Darstellbar ist nun nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden; Gedanken und Empfindungen gehören also nicht an sich, sondern immer nur so weit, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden, ins Drama hinein; dagegen sind aber auch Handlungen keine Handlungen, wenigstens keine dramatischen, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfindungen, in nackter Abgerissenheit, wie Naturvorfälle, hinstellen, sonst wäre ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Kluft zwischen Handeln und Leiden keineswegs so groß ist, als die Sprache sie macht, denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber, in ein Leiden auf, und gerade dies wird in der Tragödie veranschaulicht, alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln, und wie unser Interesse mit ebenso großer Befriedigung auf dem Menschen ruht, wenn er sich auf

sich selbst, auf das Ewige und Unvergängliche im zerschmetterten Individuum, besinnt und sich dadurch wieder herstellt, was im Leiden geschieht, als wenn er dem Ewigen und Unvergänglichen in individueller Gebundenheit Trotz bietet und dafür von diesem, das über alle Manifestation hinausgeht, wie z. B. unser Gedanke über die Hand, die er in Tätigkeit setzt, und das selbst dann, wenn ihm der Wille nicht entgegentritt, noch im Ich auf eine hemmende Schranke stoßen kann, die strenge Zurechtweisung empfängt, so ist das eine auch ebensogut darstellbar, wie das andere und erfordert höchstens den größeren Künstler. Ich wiederhole es: eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Dieser innere Grund ist zugleich der einzige, die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung, darum darf der Dichter sie nie aus den Augen verlieren. Aber diese Darstellbarkeit ist nicht nach der Konvenienz und den in steter Wandlung begriffenen Modevorurteilen zu bemessen, und wenn sie ihr Maß von dem realen Theater entlehnen will, so hat sie nach dem Theater aller Zeiten, nicht aber nach dieser oder jener speziellen Bühne, worin ja, wer kann es wissen, wie jetzt die jungen Mädchen, vielleicht noch einmal die Kinder das Präsidium führen und dann, ihren unschuldigen Bedürfnissen gemäß, darauf bestehen werden, daß die Ideen der Stücke nicht über das Niveau von: quäle nie ein Tier zum Scherz usw. oder: Schwarzbeerchen, bist du noch so schön usw. hinausgehen sollen, zu fragen. Es ergibt sich bei einigem Nachdenken von selbst, daß der Dichter nicht, wie es ein seichter Geschmack, und auch ein unvollständiger und frühreifer Schönheitsbegriff, der, um sich bequemer und schneller abschließen zu können, die volle Wahrheit nicht in sich aufzunehmen wagt, von ihm verlangen, zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt besteht, die widerspenstigen ausscheiden kann, sondern daß er alle gerechten Ansprüche befriedigt, wenn er jedem dieser Elemente die rechte Stelle anweist, und die untergeordneten, die sich nun einmal wie querlaufende Nerven und Adern mit im Organismus vorfinden, nur hervortreten läßt, damit die höhern sie verzehren. Davon, daß der Wert und die Bedeutung eines Dramas von dem durch hundert und tausend Zufälligkeiten bedingten Umstand, ob es zur Aufführung kommt oder nicht, also von seinem äußern Schicksal, abhänge, kann ich mich nicht überzeugen,

denn wenn das Theater, das als vermittelndes Organ zwischen der Poesie und dem Publikum sehr hoch zu schätzen ist, eine solche Wunderkraft besäße, so müßte es zunächst doch das lebendig erhalten, was sich ihm mit Leib und Seele ergibt; wo bleiben sie aber, die hundert und tausend „bühnengerechten" Stücke, die „mit verdientem Beifall" unter „zahlreichen Wiederholungen" über die Bretter gehen? Und um von der Fabrikware abzusehen, werden Shakespeare und Calderon, die ja doch nicht bloß große dramatische Dichter, sondern auch wahre Theater-Schriftsteller gewesen sein sollen, gespielt, hat das Theater sie nicht längst fallen lassen und dadurch bewiesen, daß es so wenig das Vortreffliche als das Nichtige fest hält, geht daraus aber nicht mit Evidenz hervor, daß nicht, wie diejenigen, die nur halb wissen, worauf es ankommt, meinen, das faktische *Dargestelltwerden*, das früher oder später aufhört, ohne darum der Wirkung des Dichters eine Grenze zu setzen, sondern die von mir aus der Form als unbedingt notwendig abgeleitete und ihrem wahren Wesen nach bestimmte *Darstellbarkeit* über Wert und Bedeutung eines Dramas entscheidet? Hiermit ist nun nicht bloß die naive Seidelmannsche Behauptung beseitigt, von der ich zunächst ausging, und die eigentlich darauf hinausläuft, daß ein poetisches Nichts, das sich in jeder Fassion, die der Künstler ihm aufzudrücken beliebt, noch besser ausnimmt, als in der von Haus aus mitgebrachten, der *Willkür* des genialen Schauspielers freieren Spielraum verstattet, als das zähe poetische Etwas, an das er sich hingeben muß; sondern es ist damit auch all das übrige Gerede, dessen ich gedachte, auf sein Körnlein Wahrheit reduziert, es ist gezeigt, daß der echte dramatische Darstellungsprozeß, *ganz von selbst* und ohne nach der Bühne zu blinzeln, alles *Geistige verleiblichen*, daß er die *dualistischen Ideenfaktoren*, aus deren Aneinanderprallen der das ganze Kunstwerk entzündende schöpferische Funke hervorspringt, zu *Charakteren verdichten*, daß er das *innere* Ereignis nach allen seinen Entwicklungsstadien in einer *äußeren* Geschichte, einer Anekdote, auseinanderfallen und diese Anekdote, dem Steigerungsgesetz der Form gemäß, zur Spitze auslaufen lassen, also *spannend* und *Interesse erweckend* gestalten, und so auch denjenigen Teil der Leser- und Zuschauerschaft, der die wahre Handlung gar nicht ahnt, *amüsieren* und *zufriedenstellen* wird.

Kann aber, ich darf diese Frage nicht umgehen, die so weit fortgeschrittene Philosophie die große Aufgabe der Zeit nicht allein lösen, und ist der Standpunkt der Kunst nicht als ein

überwundener oder ein doch zu überwindender zu betrachten? Wenn die Kunst nichts weiter wäre, als was die meisten in ihr erblicken, ein träumerisches, hin und wieder durch einen sogenannten ironischen Einfall über sich selbst unterbrochenes *Fortspinnen* der Erscheinungswelt, eine gleichsam von dem äußeren Theater aufs innere versetzte Gestaltenkomödie, worin die verhüllte Idee nach wie vor mit sich selbst Versteckens spielt, so müßte man darauf unbedingt mit Ja antworten und ihr auflegen, die viertausendjährige Sünde einer angemaßten Existenz mit einem freiwilligen Tode zu büßen, ja selbst die ewige Ruhe nicht als einen durch ihre erst jetzt überflüssig gewordene Tätigkeit verdienten Lohn, sondern nur als ein ihr aus Rücksicht auf den von ihr der Menschheit in ihren Kinderjahren durch ihre nicht ganz sinnlosen Bilder und Hieroglyphen verschafften nützlichen Zeitvertreib bewilligtes Gnadengeschenk hinzunehmen. Aber die Kunst ist nicht bloß unendlich viel *mehr*, sie ist etwas ganz *anderes*, sie ist die *realisierte Philosophie*, wie die *Welt* die *realisierte Idee*, und eine Philosophie, die nicht mit ihr schließen, die nicht selbst in ihr zur Erscheinung werden und dadurch den höchsten Beweis ihrer Realität geben will, braucht auch nicht mit der Welt anzufangen, es ist gleichgültig, ob sie das erste oder das letzte Stadium des Lebensprozesses, von dem sie sich ausgeschlossen wähnen muß, wenn sie ohne Darstellung auskommen zu können glaubt, negiert, denn auf die *Welt* kann sie sich, als auf eine solche Darstellung, nicht zurückbeziehen, ohne sich zugleich mit auf die *Kunst* zu beziehen, da die Welt eben erst in der Kunst zur Totalität zusammengeht. Eine schöpferische und ursprüngliche Philosophie hat dies auch noch nie getan, sie hat immer gewußt, daß sie sich eine Probe, die die von ihr nackt reproduzierte Idee selbst sich nicht ersparen konnte, nicht unterschlagen darf, und deshalb in der Kunst niemals einen bloßen Stand-, sondern ihren eigenen Ziel- und Gipfelpunkt erblickt; dagegen ist es charakteristisch für jede formale, und aus naheliegenden Gründen auch für die Jüngerschaft jeder anderen, daß sie selbst da, wo sie lebendige Gestalt geworden ist, oder doch werden sollte, nicht aufhören kann, zu zersetzen, und, gleich einem Menschen, der, um sich zu überzeugen, ob er auch alles das, was, wie er aus der Anthropologie weiß, zum Menschen gehört, wirklich besitze, sich Kopf-, Brust- und Bauchhöhle öffnen wollte, die Spitze aller Erscheinung, in der Geist und Natur sich umarmen, durch einen zugleich barbarischen und selbstmörderischen Akt zerstört. Eine solche Philosophie erkennt sich selbst in der höheren Chiffre der Kunst nicht wieder, es kommt ihr schon verdächtig vor, daß sie dieselbe aus

der von ihr mit so viel Mühe und Anstrengung zerrissenen Chiffre der Natur zusammengesetzt findet, und sie weiß nicht, woran sie sich halten soll; da stößt sie aber zu ihrem Glück im Kunstwerk auf einzelne Partien, die (sollten's unter einem Gemälde auch nur die Unterschriften des Registrators sein!) in der ihr allein geläufigen Ausdrucksweise des Gedankens und der Reflexion abgefaßt sind, weil entweder der Geist des Ganzen dort wirklich nicht zur Form durchdrang, oder weil nur eine der Form nicht bedürftige Kopula hinzustellen war; die hält sie nun für die Hauptsache, für das Resultat der Darstellung, um das sich das übrige Schnörkelwesen von Figuren und Gestalten ungefähr so herum schlinge, wie auf einem kaufmännischen Wechsel die Arabesken, Merkur und seine Sippschaft, um die reelle Zahl, mit Eifer und Ehrlichkeit reiht sie diese Perlen, Sentenzen und Gnomen genannt, am Faden auf und schätzt sie ab; da das Resultat nun aber natürlich ebenso kläglich ausfällt, als wenn man die Philosophie nach ihrem Reichtum an Leben und Gestalt messen wollte, so spricht sie mit voller Überzeugung ihr endliches Urteil dahin aus, daß die Kunst eine kindische Spielerei sei, wobei ja wohl auch, man habe Exempel, zuweilen ein von einem reichen Mann auf der Straße verlorenes Goldstück gefunden und wieder in Kurs gesetzt werde. Wer diese Schilderung für übertrieben hält, der erinnere sich an Kants famosen Ausspruch in der Anthropologie, wo der Alte vom Berge alles Ernstes erklärt, das poetische Vermögen, von Homer an, beweise nichts, als eine Unfähigkeit zum reinen Denken, ohne jedoch die sich mit Notwendigkeit ergebende Konsequenz hinzuzufügen, daß auch die Welt in ihrer stammelnden Mannigfaltigkeit nichts beweise, als die Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten.

Wenn nun aber das Drama keine geringere, als die weltgeschichtliche Aufgabe selbst, lösen helfen, wenn es zwischen der Idee und dem Welt- und Menschenzustand vermitteln soll, folgt nicht daraus, daß es sich ganz an die Geschichte hingeben, daß es historisch sein muß? Ich habe mich über diesen wichtigen Punkt an einem andern Ort, in der Schrift: Ein Wort über das Drama, Hamburg bei Hoffmann & Campe, 1843, auf die ich hier wohl verweisen darf, dahin ausgesprochen, daß das Drama schon an und für sich und ohne spezielle Tendenz (die eigentlich, um recht geschichtlich zu werden, aus der Geschichte heraustritt und die Nabelschnur, die jede Kraft mit der lebendigen Gegenwart verknüpft, durchschneidet, um sie an die tote Vergangenheit mit einem Zwirnsfaden festzubinden) historisch und daß die

Kunst die höchste Geschichtschreibung sei. Diesen Ausspruch wird keiner, der rückwärts und vorwärts zu schauen versteht, anfechten, denn er wird sich erinnern, daß uns nur von denjenigen Völkern der Alten Welt, die es zur Kunst gebracht, die ihr Dasein und Wirken in einer unzerbrechlichen Form niedergelegt haben, ein Bild geblieben ist, und hierin liegt zunächst der nie zu verachtende faktische Beweis; er wird aber auch erkennen, daß der sich schon jetzt verstrengende historische Ausscheidungsprozeß, der das Bedeutende vom Unbedeutenden, das uns völlig Abgestorbene, wenn auch in sich noch so Gewichtige, von dem noch in den Geschichtsorganismus hinüber Greifenden sondert, sich immer steigern, daß er die Nomenklatur dereinst einmal bis auf die Alexander und Napoleone lichten, daß er noch später nur noch die Völker-Physiognomien und dann wohl gar nur noch die durch die Phasen der Religion und Philosophie bedingten allgemeinsten Entwicklungs-Epochen der Menschheit festhalten, ja sogar, der Humor kommt hier von selbst, darum verzeihe man ihn, die deutschen Lyrici, die mit niemand anstoßen, der ihnen nicht vorher die Unsterblichkeit einräumt, lieblos fallen lassen wird; da nun aber die großen Taten der Kunst noch viel seltener sind, als die übrigen, aus dem einfachen Grunde, weil sie eben erst aus diesen *resultieren*, und da sie sich deshalb langsamer häufen, so leuchtet ein, daß die *Kunst* in dem ungeheuren Meer, worin Welle Welle verschlingt, noch lange *Baken* stecken und der Nachwelt den *allgemeinen* und allerdings an sich unverlierbaren, weil unmittelbar im Leben aufgehenden *Gehalt der Geschichte in der Schale der speziellen Perioden*, deren Spitze sie in ihren verschiedenen Gliederungen bildet, überliefern, ihr also, wenn auch nicht das weitläufige und gleichgültige Register der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten, so doch die Frucht mit Fleisch und Kern, auf die es allein ankommt, und außerdem noch den Duft der Atmosphäre, in der sie reifte, darbieten kann. Endlich freilich wird auch hier der Punkt der Unübersehbarkeit erreicht werden, Shakespeare wird die Griechen, und was nach Shakespeare hervortritt, wird ihn verzehren, und ein neuer Kreislauf wird beginnen, oder Kunst und Geschichte werden versanden, die Welt wird für das Gewesene das Verständnis verlieren, ohne etwas Neues zu erzeugen, wenn sich nicht mit größerer Wahrscheinlichkeit annehmen ließe, daß dem Planeten mit dem Geschlecht, das er trägt, die schöpferische Kraft zugleich ausgehen wird. Die Konsequenzen dieses Gesichtspunktes ergeben sich von selbst, die Geschichte, insofern sie nicht bloß das allmähliche Fortrücken der Menschheit in der Lösung ihrer Aufgabe

darstellen, sondern auch den Anteil, den die hervorragenderen Individuen daran hatten, mit Haushälteringenauigkeit spezifizieren will, ist wirklich nicht viel mehr, als ein großer Kirchhof mit seinem Immortalitätsapparat, den Leichensteinen und Kreuzen und ihren Inschriften, die dem Tod, statt ihm zu trotzen, höchstens neue Arbeit machen, und wer weiß, wie unentwirrbar sich im Menschen die unbewußten und bewußten Motive seiner Handlungen zum Knoten verschlingen, der wird die Wahrheit dieser Inschriften selbst dann noch in Zweifel ziehen müssen, wenn der Tote sie sich selbst gesetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dargelegt hat. Ist nun aber solchem nach das materielle Fundament der Geschichte ein von vornherein nach allen Seiten durchlöchertes und durchlöcherbares, so kann die Aufgabe des Dramas doch unmöglich darin bestehen, mit eben diesem Fundament, diesem verdächtigen Konglomerat von Begebenheitsskizzen und Gestaltenschemen, einen zweifelhaften Galvanisierungsversuch anzustellen, und der nüchterne Lessingsche Ausspruch in der Dramaturgie, wonach der dramatische Dichter die Geschichte, je nach Befund der Umstände, benutzen oder unbenutzt lassen darf, ohne in dem letzten Fall einen Tadel, oder in dem ersten ein spezielles Lob zu verdienen, wird, wenn man ihn nur über die Negation hinaus dahin erweitert, daß das Drama dessenungeachtet den höchsten Gehalt der Geschichte in sich aufnehmen kann und soll, in voller Kraft verbleiben, am wenigsten aber durch Shakespeares Beispiel, in dessen historischen Dramen die auf das Aparte zuweilen etwas versessene romantische Schule plötzlich mehr finden wollte, als in seinen übrigen, des größeren Gesichtskreises wegen unzweifelhaft höherstehenden Stücken, umgestoßen werden, denn Shakespeare scheuerte nicht etwa die „alten Schaumünzen" mit dem Kopf Wilhelms des Eroberers oder König Ethelreds wieder blank, sondern mit jenem großartigen Blick in das wahrhaft Lebendige, der diesen einzigen Mann nicht sowohl auszeichnet, als ihn macht, stellte er dar, was noch im Bewußtsein seines Volkes lebte, weil es noch daran zu tragen und zu zehren hatte, den Krieg der roten Rose mit der weißen, die Höllenausgeburten des Kampfes und die in der deshalb so „fromm und maßvoll" gehaltenen Person Richmonds aufdämmernden Segnungen des endlichen Friedens. Wenn dies von aller Geschichte gilt, wie es denn der Fall ist, so gilt es noch ganz besonders von der deutschen; es betrübt mich daher aufrichtig, daß bei uns, ungeachtet so viel schlimmer Erfahrungen, das Dramatisieren unserer ausgangs- und darum sogar im untergeordneten Sinn gehaltlosen Kaiserhistorien immer

wieder in die Mode kommt. Ist es denn so schwer, zu erkennen, daß die deutsche Nation bis jetzt überall keine Lebens-, sondern nur eine Krankheitsgeschichte aufzuzeigen hat, oder glaubt man alles Ernstes, durch das *In-Spiritus-Setzen der Hohenstaufen-Bandwürmer*, die ihr die Eingeweide zerfressen haben, die Krankheit heilen zu können. Wenn ich die Talente, die ihre Kraft an einen auf diesem Wege nicht zu erreichenden, obgleich an sich hochwichtigen und realisierbaren Zweck vergeuden, nicht achtete, so würde ich die Frage nicht aufwerfen. Es gibt hiefür eine andere, freilich sekundäre Form, die nicht so sehr, wie die dramatische, auf Konzentration und Progression angewiesen ist, und die durch die ihr verstattete Detailmalerei ein Interesse, das sie im Volk nicht vorfindet, ohne daß das Volk darum zu schelten wäre, erwecken kann, die von Walter Scott geschaffene Form des historischen Romans, die in Deutschland keiner so vollständig ausgefüllt, ja erweitert hat, als Willibald Alexis in seinem letzten Roman: Der falsche Waldemar. Auf diesen Roman, der, an Brandenburg anknüpfend, alle deutschen Verhältnisse der dargestellten wichtigen Epoche zur Anschauung bringt und Geschichte gibt, ohne sie auf der einen Seite in Geschichten aufzulösen, oder auf der anderen einem sogenannten historischen Pragmatismus die Fülle des Lebens und der Gestalten zu opfern, nehme ich hier zur Verdeutlichung meiner Gedanken gern Bezug.

So viel im allgemeinen! Nun noch ein Wort in Beziehung auf das Drama, das ich dem Publikum jetzt vorlege! Der Bänkelsängerstab, vor dem Immermann so gerechte Scheu trug, widert auch mich an, ich werde daher nicht über mein Stück und dessen Ökonomie (obgleich ich einige Ursache und vielleicht auch einiges Recht dazu hätte, denn man hat mir die Judith und die Genoveva fast auf den Kopf gestellt, man hat mir in der ersteren namentlich das Moment, worin ihr ganzes Verdienst liegt, die Verwirrung der Motive in der Heldin, ohne die sie eine Katze, wenn man will, eine heroische, geworden oder geblieben wäre, und die Ableitung der Tat aus eben dieser Verwirrung, die nur dadurch eine tragische, d. h. eine *in sich*, des welthistorischen Zwecks wegen *notwendige*, zugleich aber das mit der Vollbringung beauftragte Individuum wegen seiner partiellen Verletzung des sittlichen Gesetzes *vernichtende*, werden konnte, zum Vorwurf gemacht, mir also geradezu die Tugend als Sünde angerechnet), ich werde nur über die Gattung, zu der es gehört, reden. Es ist ein *bürgerliches Trauerspiel*. Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißkredit geraten, und hauptsächlich durch zwei Übelstände. Vornehmlich dadurch, daß

man es nicht aus seinen *inneren*, ihm allein eigenen, Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen *Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit* aufgebaut, sondern es aus allerlei *Äußerlichkeiten*, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären, zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: *Hätte* er (dreißig Taler gehabt, dem die gerührte Sentimentalität wohl gar noch ein: wäre er doch zu mir gekommen, ich wohne ja Nr. 32, hinzufügt) oder einem: *Wäre* sie (ein Fräulein gewesen usw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tage mit größerer Bereitwilligkeit als sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln, dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst. Dann auch dadurch, daß unsere Poeten, wenn sie sich einmal zum Volk herniederließen, weil ihnen einfiel, daß man doch vielleicht bloß ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal, und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln, oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinabdrücken zu müssen glaubten, so daß ihre Personen uns zum Teil als verwunschene Prinzen und Prinzessinnen vorkamen, die der Zauberer aus Malice nicht einmal in Drachen und Löwen und andere respektable Notabilitäten der Tierwelt, sondern in schnöde Bäckermädchen und Schneidergesellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns schon wundernehmen mußte, daß sie Ja und Nein sagen konnten. Dies war nun, womöglich, noch schlimmer, es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf eine sehr in die Augen fallende Weise, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren sie sich ebensogut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflücken und nicht aus

dem Meer fischen, sondern daß der Handwerker sie sich in seiner Werkstatt, der Pflüger sie hinter seinem Pflug zusammenliest, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß diese simplen Leute sich, wenn auch nicht aufs Konversieren, so doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Mischen und Veranschaulichen ihrer Gedanken, verstehen. Diese beiden Übelstände machen das Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerspiel begreiflich, aber sie können es nicht rechtfertigen, denn sie fallen augenscheinlich nicht der Gattung, sondern nur den Pfuschern, die in ihr gestümpert haben, zur Last. Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische, Handlung sich in einer niederen, oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daranknüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form entschädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem, von der sogenannten Versöhnung unserer Aesthetici, welche sie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrungen gebauten aber leicht herbeizuführenden schließlichen Embrassement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegentritt. In dem letzten Punkt, der Erläuterung wegen werde es bemerkt, ist die Ottilie der Wahlverwandtschaften ein vielleicht für alle Zeiten unerreichbares Meisterstück, und gerade hierin, hierin aber auch allein, lag Goethes künstlerisches Recht, ein so ungeheures Schicksal aus einer an den Ödip erinnernden Willenlosigkeit abzuleiten, da die himmlische Schönheit einer so ganz innerlichen Natur sich nicht in einem ruhigen, sondern nur im allergewaltsamsten Zustande aufdecken konnte. Hiernach, zu

allernächst z. B. nach dem Verhältnis der Anekdote zu den im Hintergrund derselben sich mit ihren positiven und negativen Seiten bewegenden sittlichen Mächten der Familie, der Ehre und der Moral, wäre denn auch bei meinem Stück allein zu fragen, nicht aber nach der sogenannten „blühenden Diktion", diesem jammervollen bunten Kattun, worin die Marionetten sich spreizen, oder nach der Zahl der hübschen Bilder, der Prachtsentenzen und Beschreibungen und anderen Unterschönheiten, an denen arm zu sein, die erste Folge des Reichtums ist. Die Erbfehler des bürgerlichen Trauerspiels, deren ich oben gedachte, habe ich vermieden, das weiß ich, unstreitig habe ich andere dafür begangen. Welche? Das möchte ich am liebsten von den einsichtsvollen Beurteilern meiner Genoveva im Vaterland und in den Blättern für literarische Unterhaltung, denen ich hier für ihre gründlichen und geistreichen Rezensionen öffentlich meinen Dank ausspreche, erfahren.

Paris, den 4. März 1844.

---

## Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers.

E. Grenzboten, IV. 1850. Seite 721—733.

1851.

Andere Zeiten, andere Erscheinungen und andere Notwendigkeiten! Schiller beschwerte sich einmal bitterlich über Leute, die im Schweiß ihres Angesichts das Schöne richteten; was würde er zu Leuten gesagt haben, die es ohne diesen Schweiß richten, die vom Spezifischen der Kunst nichts wissen und doch wie Orakel sprechen. Leute dieser Art führen jetzt an vielen Orten das große Wort und verpflanzen die politische Kannegießerei, die bekanntlich darin besteht, daß der Philister, dem die ersten Begriffe der Kriegskunst fehlen, hinter seinem Ofen die Feldzüge der Cäsaren und Napoleone korrigiert und die Heroen zehnmal ohrfeigt, ehe er ihnen einmal ein sparsames Lob erteilt, ins ästhetische Gebiet. Da ihre Zahl sich mehrt und ihre Frechheit steigt, so ist es nötig geworden, die Spezies einmal gründlich zu beleuchten, und wenn ich zu diesem Ende den jetzigen Redakteur der Grenzboten, den Herrn Julian Schmidt in Leipzig, vornehme, so geschieht es zunächst, weil er ein höchst ausgezeichnetes Exemplar ist, indem sich in ihm alle Eigenschaften vereinigt finden, die ich sonst getrennt aufsuchen müßte, und dann auch, weil er sich vorzugsweise, von schüchternen Angriffen zu den maßlosesten fortschreitend, mit mir zu schaffen macht. Herr Schmidt nimmt in seinem letzten Aufsatz alles wieder auf, was jemals gegen mich eingewendet

wurde, auch das, was die respektabelste Kritik längst erledigt hat; er denunziert mich der Nation als ein krankes Individuum, das sich unablässig in der Region des Widerwärtigen, Scheußlichen, Wahnwitzigen und also Unsittlichen (oder ergibt sich, wenn er das Wort auch vermeidet, aus solchen Faktoren die Unsittlichkeit nicht von selbst?) herumtreibe; er insinuiert meinen dramatischen Mitbewerbern, daß ich von ihnen allen, ja sogar von den Toten, mit der größten Verachtung spreche und mich selbst als den Propheten einer neuen Zeit hinstelle; er karikiert, um alles dies glaubhaft zu machen, meine Praxis und tut meiner Theorie Gewalt an. Und dies geschieht mit augenscheinlicher Berechnung in einem Moment, wo vermöge der eingetretenen politischen Konstellationen jede etwas kühnere Leistung der Kunst und der Wissenschaft wieder mit den mißtrauischsten Augen angesehen wird, und wo ich mit fünf neuen Werken, mit der Erzählung Schnock und mit den Dramen Herodes, Rubin, Trauerspiel in Sizilien und Julia vor dem Publikum erscheine. Darum muß ich meinen Freunden recht geben, wenn sie glauben, daß ich ein Stillschweigen, was ich sonst zu beobachten pflege, bei diesem Anlaß einmal brechen müsse, weil die Schwere der vorgebrachten Anschuldigungen das Physiognomielose der Person, von der sie ausgehen, überwiege. Ich hoffe, daß der geneigte Leser an der Detail-Erörterung, die ich ihm nicht erlassen kann, aus dem Grunde ein lebhafteres Interesse nehmen soll, weil er dadurch Gelegenheit erhält, in unsere jetzigen literarischen Zustände einige Blicke zu tun, die zwar unerfreulich, aber belehrend sind und ihn in dem hoffentlich längst gefaßten heilsamen Entschluß bestärken werden, in allen Fällen selbst zu prüfen, wo ihm nicht eine Autorität durch gediegene Leistungen in dem zu beurteilenden Kreise die nötigen Garantien bietet.

Herr Schmidt hat schon einmal über mich geschrieben, damals, wie Arnold Ruge mir sagte, aus Geist des Widerspruchs, und nach dem Anfang seines gegenwärtigen Aufsatzes sollte man glauben, daß er einen erkannten Irrtum zurücknehmen und für verübten Unglimpf Satisfaktion geben wolle. Aber davon ist er weit entfernt. Er hat sich freilich überzeugt, daß ich nicht, wie er sich früher einbildete, Gefahr laufe, verrückt zu werden; er meint, daß er die Anarchie, die er in meiner Poesie entdecken will, zu voreilig in meine eigene Seele hineingelegt habe, wo sie sich übrigens auch jedenfalls auffinden lassen müßte, wenn sie in der Poesie wirklich vorhanden wäre. Dafür spricht er mir nun aber auch alle positiven Eigenschaften ab, die er mir früher

einräumte, und ist also ein Kritiker, welcher einen Dichter so lange für außerordentlich erklärt, als er in ihm mit dem verhüllten Wahnsinn zu tun zu haben glaubt, ihn aber in demselben Augenblick vom Postament herunterstößt und mit Füßen tritt, wo er eingestehen muß, daß es mit seinem gesunden Menschenverstand nicht so ganz übel bestellt ist. Herr Schmidt wird hiergegen Protest einlegen und auf die großen Vorzüge verweisen, die er mir auch jetzt noch gleich zu Anfang seines Aufsatzes zugesteht. Aber was er mit der rechten Hand gibt, nimmt er mit der linken vollständig wieder zurück, wenn er auch, für einen solchen Dialektiker auffallend genug, versichert, daß das nicht geschehen solle, und gerät dadurch in den heillosesten Widerspruch mit sich selbst. Dies ist zunächst darzutun. Es wird mir zugestanden:

1. „eine unerbittliche Konsequenz in der Zeichnung der Charaktere und in Erfindung und Durchführung der Fabel; jede Erfindung, jeder Einfall, jede Handlung stehen in direkter Verbindung mit dem beabsichtigten Grundton. Dies Verdienst — fügt der Verfasser hinzu — ist um so größer und anerkennungswerter, je seltener es in einer Zeit ist, wo die Reflexion alle Bestimmtheit so zersetzt und zerfressen hat, daß die meisten poetischen Figuren nach dem Bilde ihrer Urheber in der Form von Mollusken auftreten."

Das Glossarium hierzu lautet einige Seiten später:

„Jene Konsequenz ist im strengsten Sinne des Worts eine gemachte. Hebbel führt den Entschluß, seine Personen nichts anderes sprechen und tun zu lassen, als was ihre Eigentümlichkeit ans Licht setzen kann, und diese Eigentümlichkeit durch alle Mittel aus ihnen heraus zu forcieren, mit einem Eifer und einer Gewissenhaftigkeit durch, die etwas Ängstliches hat; er läßt sie nichts sprechen, als Epigramme, aber eine Sammlung von Epigrammen nach einer bestimmten gleichen Richtung hin macht so wenig einen organischen Charakter, wie die Figuren La Bruyères, und dieser ist sein direktes Vorbild. Ja, zuletzt werden die Motive so subtilisiert, daß seine scheinbar in äußerster Festigkeit erstarrten Charaktere sich in Staub auflösen und in alle vier Winde verfliegen."

Nun versuche man einmal Text und Glossarium in Einklang zu bringen! Wie kann man von der unerbittlichen Konsequenz in der Durchführung der Charaktere reden, wie kann man in derselben ein anerkennungswertes Verdienst erblicken, wenn gar keine Charaktere vorhanden sind, wenn man in meinen Dramen nur Sammlungen von Epigrammen und La Bruyèreschen

Schablonen antrifft, ja, wenn selbst diese Schablonen sich in Staub auflösen und in alle vier Winde verfliegen! Kann man nicht mit dem nämlichen Recht sagen: mein Nachbar, der Schmied, liefert scharfe Messer, aber freilich, es sind keine Messer, und sie sind auch nicht scharf, ja sie sind nicht einmal von Eisen? Also: der schreiendste Widerspruch! Aber eben deshalb darf man die Wahrheit mit demselben Recht im Glossarium, wie im Text suchen, und vielleicht ist ein Charakter von mir wirklich nur eine La Bruyèresche Schablone, ein Haufen von zusammengetragenen abstrakten Zügen, dem, wie bei Calderon, ein nomen proprium vorgesetzt wird. Nun, das wollen wir gleich sehen, denn zwischen einer bloßen Abstraktion und einem lebendigen Charakter besteht der empirische Unterschied, daß die eine uns kalt läßt, während der andere uns hinreißt, und dieser Unterschied ist entscheidend, da das Leben sich dem Begriff entzieht und nicht definiert, nur empfunden werden kann. Vermutlich bleibt Herr Schmidt so kalt bei meinen Dramen, wie bei der Lektüre La Bruyères, und dann habe ich wenigstens einen Zeugen gegen mich, der erst durch einen andern aufgewogen werden muß. Doch nein. Es wird mir ausdrücklich weiter zugestanden:

2. „Er versteht das Fieber der Leidenschaft mit einer Virtuosität, einer hinreißenden Gewalt zu schildern, daß sie unter den jetzt lebenden Dichtern nirgend, vielleicht unter allen deutschen Dichtern überhaupt nicht ihresgleichen findet. Ich führe nur die Szene an, in welcher Holofernes der Judith Gewalt antut, inkl. des Vorspiels und der Nachwirkungen. Die Schilderung wird vielleicht empören, aber sie wird hinreißen; ebenso die Reihenfolge der Empfindungen Claras in der Maria Magdalena. Hebbel hat scharf genug beobachtet, und die Saiten seines Innern vibrieren lebhaft genug, daß ihm dieses Fieber im Detail aufgeht. Ich möchte ihn darin mit der Rachel vergleichen, die eben darum Hebbels Stücke unter keiner Bedingung spielen würde, weil die Produktion des Dichters ihre eigene Schöpfungskraft einengt, wie sie auch Viktor Hugo verschmäht, der wenigstens in der Intention, ungewöhnliche Leidenschaften zu detaillieren, wenn auch keineswegs in der Sicherheit der Ausführung, mit Hebbel verglichen werden kann."

Hieraus folgt, daß Herr Schmidt bei meinen Dramen nicht kalt bleibt, auch jetzt noch nicht, und daraus wieder, daß — — Doch, nicht zu eilig, hören wir erst das Glossarium! Dies lautet:

„Er wendet, um seine knöchernen Figuren in Fluß zu bringen, zweierlei Mittel an. Zunächst ein mechanisches: er erregt einen so heftigen Wirbelwind, daß sie alle mit ihren Gebeinen

krampfhaft schlottern und klappern. Dann auch ein chemisches: er schärft die Hitze der Leidenschaft dadurch, daß er das physikalische, tierische, unverständlich trübe und darum geheimnisvoll dunkle Moment über das menschliche hervortreten läßt."

Damit ist nun die mir zugestandene Virtuosität in der Schilderung der Leidenschaft ebenfalls wieder aufgehoben. Wie? Es wäre die Stimme der Leidenschaft, wenn ein Beingerippe im Wirbelwind klappert oder wenn ein Mensch im Tier ertrinkt und etwa noch ein letztes Gewimmer ausstößt? Nichts da! In dem einen Fall hören wir nichts Besseres, als ein materielles Geräusch, wie von Steinen, die geschüttelt werden, in dem andern hören wir bestialische Töne, wie von Hunden, die sich beißen, oder von Pferden, die sich anwiehern. Und um Herrn Schmidt von den Konsequenzen seiner abgeschmackten Gleichnisse zu erlösen: es ist absurd, von den Leidenschaften knöcherner Figuren zu reden; Leidenschaften — dies wollte ich oben sagen, als ich abbrach — setzen Charaktere voraus, und nur ein Blödsinniger wird behaupten, daß das Ebben und Fluten eines Stroms vortrefflich dargestellt sei, daß der Strom selbst aber nicht existiere. Also abermals ein schreiender Widerspruch! Man kann allerdings ein materielles Feuer auf einem steinernen Herde anmachen, zu dem es nicht im wahlverwandtschaftlichen Verhältnis steht, doch das edle geistige Feuer, das sich in der Leidenschaft zur Flamme entzündet, ist das ausschließliche Resultat eines lebendigen Organismus, und wer dies leugnet, wer Ursache und Wirkung trennen zu können glaubt, der weiß nichts vom Spezifischen der Kunst, der zeigt, daß ihm die notwendigsten Grundanschauungen fehlen, der ist, trotz seines dialektischen Geklappers, ein ästhetischer Kannegießer.

Zu meinen Vorzügen rechnet Herr Schmidt endlich auch noch eine hohe Auffassung der Kunst. Da aber diese Auffassung mich, wie sich später aus dem Glossarium ergibt, zu lauter Irrtümern in der Praxis verleitet, so hätte sie auch zu meinen Fehlern gerechnet werden sollen. Wir haben daher wiederum einen schreienden Widerspruch vor uns.

Hiermit ist dargetan, daß Herr Schmidt mir, wie ich oben sagte, alle früher eingeräumten positiven Eigenschaften abspricht, nun er mich nicht mehr für einen Irrenhauskandidaten erklären darf, denn sein Glossarium hebt den Text, den es nach seiner Versicherung nur einschränken soll, vollständig auf, und es ist evident, daß er die scheinbaren Zugeständnisse nur machte, damit die Kluft zwischen seinem zweiten und seinem ersten Aufsatz nicht gar zu groß sei. Bei einem Kunstrichter ist nun, wie bei jedem andern Richter, Konsequenz die Hauptsache; untersuchen wir

daher, ehe wir weiter gehen, wie sich der Herr Schmidt von 1850 zu dem Herrn Schmidt von 1847 verhält. Der Herr Schmidt von 1847 (S. A. Allg. Zeit. vom 7. Juli) ist in seinem Innersten von der ursprünglichen Kraft und grandiosen Naturwahrheit ergriffen, womit ich dem blasierten Zeitalter einmal wieder das Bild ganzer Menschen entgegen halte. Er hat sich von dem Hauch des Genius erquickt gefühlt, und die Reflexion, die ihm das süße Gefühl der Bewunderung verkümmern will, tut ihm ordentlich weh. Ich bin ein größerer Dichter, wie Lenz, Hölderlin, Grabbe und Kleist, wenn auch ihr Geistesverwandter. Freilich sind die Probleme, die ich mir stelle, anonyme, individuelle Krankheitsgeschichten, die nicht dem historischen Gebiet, sondern dem pathologischen angehören. Aber was tut's? Alle meine Verirrungen tragen das Gepräge eines großen Talents; die dämonische Glut des Hasses wird von mir mit ebenso sinnlicher Wahrheit vor die Seele geführt, als das schmeichelnde Geflüster der Liebe. Außer Lessing und Kleist kennt Herr Schmidt keinen deutschen Dramatiker, dessen Zeichnung so scharf und bestimmt ausgeführt, mit solcher unerbittlichen Härte festgehalten wäre. Ich habe vor diesen beiden sogar den Vorzug, daß meine Dichtungen auch den musikalischen Reiz nicht entbehren, den poetischen Duft, der jene harten Formen dem Gemüt näherführt. Die Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva ist eines der reizendsten Bilder, welche die deutsche Poesie hervorgebracht, und mein Meister Anton eine der kühnsten Konzeptionen, die überhaupt ein Poet gewagt hat. Aber allerdings stehe ich überall an dem schmalen Rande, welcher genialen Geist vom Unsinn scheidet, und mein Tritt ist nicht sicher genug, Herr Schmidt schwebt in der Furcht, ich werde hinübergleiten. — Diese Furcht von 1847 hat ihn getäuscht, ich bin 1850 nach seiner eigenen Versicherung gerettet, aber nun er mir keine Tränen nachweinen kann, reißt er mir meine Helmzier wieder ab. Eine charakteristische ethische Erscheinung! Mit Übereilung, mit Berufung auf den übermächtigen unmittelbaren Eindruck muß man dergleichen nicht decken wollen; es wäre ja möglich, daß man sich noch einmal übereilte, daß man jetzt die negativen Eigenschaften, die sich nach Abstumpfung des ersten Reizes immer geltend machen, zu stark auf sich wirken ließe, wie ehemals die positiven, und das Urteil fiele in dem einen, wie in dem andern Fall in den Brunnen!

Wir wissen nun auch, wie sich der Herr Schmidt von 1850 zu dem Herrn Schmidt von 1847 verhält, und kennen seine Konsequenz. Gehen wir jetzt weiter und prüfen wir, wie es mit

seiner „Analyse" der Werke aussieht, durch die er seine neugewonnene, der frühern nachgewiesenermaßen geradezu entgegengesetzte Ansicht zu begründen sucht!

Man kennt Voltaires Charakteristik des Hamlet, wenn auch nur aus dem Gervinus, und wird sich sagen müssen, daß man in diesem perfiden Lapidarstil des boshaften Witzes, der überall die Motive und Übergänge ausläßt, jedes Shakespearesche Stück, ja den ganzen Shakespeare charakterisieren, d. h. parodieren kann. Nun, wie Voltaire mit dem Shakespeare, nur noch plumper, geht Herr Schmidt mit mir um, und ihm stehen nicht, wie diesem zur Entschuldigung eigne große Leistungen anderer Art zur Seite. Dabei erlaubt er sich sogar, alle Chronologie über den Haufen zu werfen und nach jugendlichen Skizzen, die nur als Staffeln Bedeutung haben können, den Mann zu messen. Das Studentenstück Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd (bei der Herausgabe im Salon ausdrücklich von mir, wie alles ähnliche, mit dem Geburtsschein versehen, um Irrtümern entgegenzutreten) beschäftigt ihn länger, als Judith, Genoveva, Maria Magdalena und Diamant zusammen genommen. Recht ehrlich, nicht wahr? Doch Herr Schmidt hängt sich an den Schlägel und ich muß ihm wider Willen folgen; er preßt mich gewaltsam in meine Wiege hinein, und ich bitte den Leser nur, es nicht für eine freiwillige Handlung von mir zu nehmen. Er nennt den Charakter schwarzgallig; das ist er. Er soll aber auch der Jaques aus: „Wie es euch gefällt," sein! Das ist er nicht. Der Neid, der sich innerhalb des armseligsten Kreises abhetzt und zufriedengestellt wäre, wenn er von Hinz den Rock und von Kunz die Beinkleider anziehen dürfte, ist mit einer Melancholie, die sich nicht darein finden kann, daß die Sonne Flecken hat, nicht einmal verwandt. Also eine grobe und absichtliche Entstellung! Es wundert Herrn Schmidt, daß Schlägel den Stoff, sich zu ärgern, immer in den scheinbar am wenigsten dazu geeigneten Veranlassungen antrifft. Als ob darin nicht eben die Spitze der Aufgabe läge, als ob der Neid, der in einem Schneidermeister entsteht, wenn er Rothschild eine Million abzählen sieht, noch eines Malers bedürfte! Doch so wenig weiß Herr Schmidt vom Spezifischen der Kunst, daß er sie jedesmal auf einem Abwege erblickt, wenn sie ihr Eigentlichstes leistet, daß er den Zweck will, weil dieser ihm von Hörensagen bekannt ist, daß er die Mittel aber verwirft und von widersinnigen Kombinationen radotiert, wenn der Künstler Stahl und Stein zusammenbringt, um den Funken hervorzulocken. Schlägel schreitet durch eine bunte Reihe von mannigfaltigen Situationen hindurch, die freilich, wie es

sich für ein kleines Bild geziemt, stark zusammengedrängt, aber nichtsdestoweniger gemalt sind; für Herrn Schmidt sind diese Situationen Einfälle, und er unterfteht sich, sie mit den theophraftischen Abftraktionen zu vergleichen. Der Unterschied ist so groß wie der zwischen dem abgezogenen Blut eines Menschen und dem Menschen selbst, in dem es zirkuliert; Theophraft (und vermutlich auch La Bruyère, den ich nicht kenne, obgleich er nach Herrn Schmidt mein direktes Vorbild sein soll) zerlegt die Leidenschaften und die Temperamente, bei mir sind sie in Handlung gesetzt, und das undefinierbare Etwas, das alles Allgemeine in ein Besonderes auflöst und das Leben erzeugt, hat außer Herrn Schmidt (d. h. dem Herrn Schmidt vom Jahre 1850, denn der Herr Schmidt vom Jahre 1847 fühlte sich, wie der Leser sich erinnert, auch mächtig davon ergriffen) noch niemand bei mir vermißt. Also eine Absurdität und eine solche, die den Ästhetiker, der sie behauptet, dahin stellt, wohin der Mathematiker gehört, der von der Kongruenz des Dreiecks und des Vierecks spricht. Herr Schmidt meint, diese Situationen, die er Einfälle nennt, hätten sich ins Unendliche fortspinnen lassen. So weit dies von allen Darstellungen dieser Art gilt, fällt es mir nicht ein, es zu bestreiten; selbst der Don Quixote hätte noch mehr Abenteuer bestehen können, und Shakespeare machte seinen Falstaff auf den Wink der Königin zum Träger eines neuen Stücks, an das er vorher gar nicht gedacht hatte. Wenn aber damit gesagt werden soll, daß es der Skizze an einem Höhepunkt fehle, so ist das nicht wahr; der Charakter gipfelt in dem Zuge, daß Schlägel dahin gelangt, sich selbst wegen seiner früheren Jahre zu beneiden, und die Situationen haben in der häuslichen, womit das Ganze schließt, ihre natürliche Spitze. Herr Schmidt hat daher an diesem singulären Werk entweder eine materielle Eigenschaft, nämlich die Dehnbarkeit des Stoffes, getadelt, und das wäre abermals absurd, oder er hat eine formelle Eigenschaft, die allerdings nicht fehlen darf, die aber auch wirklich nicht fehlt, in Abrede gestellt, und das ist unehrlich. Es ist schrecklich genug, daß ich zu einem harmlosen Jugendstück einen Kommentar geben muß; aber wenn man meinen Stiefel angreift, darf ich meinen Helm nicht verteidigen. So besteht die Kritik des Herrn Schmidt von der letzten meiner Skizzen, die nur derjenige in den Vordergrund schieben konnte, der bei einer von mir einmal neben anderen über das Semikolon veröffentlichten Bemerkung, die wenigstens beweist, wie genau ich mein Handwerkszeug zu prüfen pflege, hämisch verweilt und dafür eine Abhandlung über den Stil des Dramas, ja zwei Bände Gedichte, mit Stillschweigen

übergeht. Die Novelle: Herr Haidvogel und seine Familie, die einer viel späteren Zeit angehört und darum unter meinen Produktionen freilich einen höheren Rang einnimmt, fertigt er mit den Worten ab: sie sei eine Sammlung von Variationen über das Thema: liederlicher Lump! Die Spitze dieser Darstellung besteht nun gerade darin, daß Haidvogel, als er äußerlich in bessere Umstände versetzt wird, seine innere Unverbesserlichkeit noch einmal zeigen muß, damit seine gedrückte Frau, ein Papst Sixtus im Weiberrock, wie Ruge sich ausdrückte, den Mut bekomme, aus dem Winkel hervorzutreten und ihrerseits das Heft in die Hand zu nehmen. Er bringt sich dadurch um seine Zukunft, daß er im ersten Rausch der Freude seine Pläne für die Zukunft zu voreilig aufdeckt, und nur so konnte er diejenige Züchtigung erhalten, für die er allein empfindlich war, denn Naturen seiner Art haben mit dem Jüngsten Gericht und dem Erzengel Michael nichts zu schaffen, für sie ist der Gastwirt, der den Kopf schüttelt, wenn sie borgen wollen, die Nemesis. Herrn Schmidts Bemerkung, die übrigens nicht einmal materiell richtig ist, denn Haidvogel ist kein Lump aus Liederlichkeit, sondern aus Großprahlerei, aus Sucht den vornehmen Herrn zu spielen, trifft also bloß das Substrat, und da nach einem allgemeinen Gesetz jedes Substrat, das in der Form aufgeht, eben hierin seine Rechtfertigung findet, so hat er, wenn es nicht auf eine absichtliche Verleumdung abgesehen war, wiederum einen höchst naiven Beweis gegeben, daß er vom Spezifischen der Kunst nichts versteht. Der Kritiker wird sich nun noch an die Wahl der Gegenstände anklammern und über das Verkehrte einer Jagd auf Mücken und Spinnen in Menschengestalt greinen, denn daß der Maler des Malens wegen malt, und daß seine Schöpferfreude nicht vom Stofflichen seiner Bilder dependiert, kann er nicht wissen, da er so viel anderes über diesen Punkt nicht weiß. Nun, zum Aufhängen in Kirchen und Parlamentshäusern sind die Teniers und Douws nicht bestimmt, sie begnügen sich mit einem bescheidenen Platze in der Bauernschenke, und wenn Herr Schmidt ihnen trotzdem die Existenzberechtigung absprechen will, so erkläre er der ganzen Gattung den Krieg und kehre zu meinen Versuchen in ihr erst zurück, nachdem er diese vernichtet hat! Dasselbe gilt von seinen Einwänden gegen die beiden Nachtstücke Anna und Die Kuh; sie stehen und fallen mit der Gattung, und es ist der perfideste Kniff einer Afterkritik, für die in jeder Form der Kunst aufzuzeigenden negativen Seiten das singuläre Produkt zur Verantwortung zu ziehen. Nichts daher über die Schrecken, die hier übermäßig gehäuft

sein sollen, und über das daran geknüpfte Räsonnement; es trifft nur die Gattung, soweit es in seiner Fadenscheinigkeit überhaupt trifft. Wenn aber Herr Schmidt keck genug ist, einen von mir über das bürgerliche Trauerspiel gefällten Ausspruch gegen diese Stücke zu kehren und also auf die Novelle auszudehnen, so muß ich ihn fragen, ob er nicht weiß, wenn auch nur aus dem Wilhelm Meister, daß die dramatische und epische Poesie verschiedene Gesetze haben, daß das Verhältnis von Charakter und Begebenheit sich in ihnen geradezu umdreht und daß die Novelle von dem Pragmatismus des Zufalls, den er hier wie dort ausschließen will, sogar den Namen trägt. Kann man unwissender sein oder unredlicher zu Werke gehn? Die Kuh ist für ihn eine zweite Auflage der Anna, weil in beiden das Feuer eine Rolle spielt; nach der nämlichen Logik wäre König Lear eine zweite Auflage des Agamemnon, weil in beiden Blut fließt. Daß dabei der einsam in einem Dorf wohnende Bauer zum Bürger von Wien avanciert, die ganze Atmosphäre also verrückt und obendrein der alles bedingende Ausgangspunkt des Bildes auf den Kopf gestellt wird, kann niemand mehr wundern. Bei mir verbrennt das Kind die Talerscheine aus unschuldiger Lust am Geflacker des Papiers, weil es seinen Vater vorher das Zeitungsblatt, in das sie eingewickelt waren, verbrennen sah und zwischen Inhalt und Umschlag noch nicht unterscheiden kann; Herr Schmidt läßt es einen kleinen Jungen aus Unbedacht, also ganz aus sich selbst tun, und hat schon damit, auch ohne den Wiener Bürgerbrief, den ganzen Organismus zerstört. Vielleicht schüttelt er hiezu den Kopf und spricht von Subtilitäten, vielleicht weiß er nichts davon, daß in einem Kunstwerk die erste Linie die letzte rezensiert und die letzte die erste, das beweist dann aber wiederum aufs schlagendste, daß er vom Spezifischen der Kunst nicht das mindeste versteht. Doch die Krone setzt Herr Schmidt sich erst in seiner Analyse des Trauerspiels in Sizilien auf, welches ihm natürlich die glänzendste Gelegenheit zur Karikierung darbot, da es ein Grenzprodukt ist, das die Extreme nach beiden Seiten berühren muß und soll. Mit dieser wollen wir schließen. Zunächst erklärt er sich gegen die Gattung, sie soll nicht existieren; denn ein tragisches Geschick soll immer in tragischer Form, der Form der Notwendigkeit, auftreten, sonst hat es kein Interesse und keine Wirkung. Er hätte sagen sollen: „kein rein tragisches Interesse", aber dann hätte er dasselbe gesagt, was ich in meinem Sendschreiben an Rötscher sage, dem er die Ausdrücke entlehnt. So stellt er meinen dort entwickelten Gedanken eine vage Behauptung entgegen, die nichts

wiegt und also auch nichts gilt. Freilich zitiert er aus dem Sendschreiben die Stelle: „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln, und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt!“ und fragt dann, ob eine Individualität, die so empfindet, nicht krankhaft zu nennen sei? Ich glaube, ich kann fragen, ob ein Individuum, das *nicht* so empfindet, das entweder gegen die *Materie* (das Furchtbare) oder gegen die *Form* (das Barocke) eines solchen Eindrucks fühllos ist, nicht ebenso nüchtern und trivial sein muß, wie der selige Nicolai, der auch nicht begriff, wie ein Mensch von gesunden Sinnen Ammenstücklein, wie Goethes Heidenröslein, Erlkönig usw. machen könne. Weiter bemerkt Herr Schmidt, daß mir eine wahre Anekdote imponiert habe, und meint, die Symbolisierung der gemeinen Empirie sei überhaupt für mich charakteristisch; vier Seiten nachher wirft er mir die Verachtung der Anekdote vor. Auf einen Widerspruch mehr oder weniger kommt es ihm natürlich nicht an; die Wahrheit ist, daß der Künstler die Anekdote, als Substrat, so wenig imponierend finden, als verachten wird, und daß, wer mir das eine oder das andere unterschiebt, meinen Worten im Sendschreiben oder in der Vorrede Gewalt antut. In dem einen erzähle ich, daß eine Masse von Anschauungen mir zum dramatischen Bild zusammengeronnen sei, als ich die Anekdote erfuhr; ein ähnliches berichtet Goethe von sich über die Konzeption des Werther. In der andern verlange ich, daß der Dichter nicht bei der Anekdote stehen bleiben soll; setze ich ihren Wert darum herab? Das sind Fechterstreiche, die kaum einem hölzernen Roland gegenüber ungestraft hingehen. Nun kommt die Inhaltsanzeige des Stücks, ganz im Voltaireschen Sinn, ungefähr so: Ein junges Mädchen, Desdemona mit Namen, verliebt sich in einen garstigen Neger, Othello geheißen, der ihr viel von seinen Heldentaten vorschwadroniert hat. Der Fähndrich Jago, eine schöne Seele, bei der alle Teufel noch in die Schule gehen könnten, ist auf seinen schwarzen General aus den ordinärsten Gründen erbost, weil dieser statt seiner den Cassio zu seinem Leutnant machte. Er entschließt sich deshalb, den Neger, sein Weib und den ihm vorgezogenen Cassio zu verderben, teilt uns das auch des breiteren in buntscheckigen Monologen mit, wie sie noch nie unter dem Monde gehalten wurden. Als

Werkzeug muß ihm ein gewisser Roderich dienen, ein liederlicher Bursch, der in die Desdemona verschossen ist und vortrefflich zu den übrigen paßt. Es tritt sogar eine öffentliche Dirne auf, wie man denn dergleichen beim Verfasser schon kennt. Nun hetzt Jago einen auf den andern, und es gelingt ihm über die Maßen leicht, denn der Dichter hat besser dafür gesorgt, als der liebe Gott in solchen Fällen zu tun pflegt, er hat ihm lauter leichtgläubige Toren, lauter Kegel, die von selbst umfallen, in den Weg gestellt. Es gibt Eifersucht an allen Ecken, und ein Taschentuch spielt, so unglaublich es auch scheinen mag, die Hauptrolle dabei; das Ende aber ist, daß der Neger erst die Desdemona, dann, unter greulichem Renommieren, sich selbst ersticht, und die Moral läuft darauf hinaus, daß Schwarz und Weiß sich nicht miteinander vermischen sollen. — Ich bitte den Leser mit dieser Charakteristik des Othello die Schmidtsche des Trauerspiels in Sizilien zu vergleichen und sich zu überzeugen, daß beide sich so ähnlich sind, wie ein Ei dem andern. Ebenso werden die Charaktere behandelt. Die edlen, Sebastiano und Angiolina, werden kaum genannt, obgleich die Angiolina zum Besten gehört, was mir je gelang, mag mein Bestes sich nun zum Vortrefflichen verhalten, wie es will; die andern werden zu Zerrbildern entstellt, und doch bedingt nach dem ersten Grundsatz der Komposition das Licht auf der rechten Seite den Schatten auf der linken, sogar dem Grade nach. Einzelne Reden, aus dem Zusammenhang herausgerissen, werden auf Nadeln gesteckt und nehmen sich nun natürlich aus, wie sich etwa die Zunge des Herrn Schmidt ausnehmen würde, wenn ein Tatar sie ihm ausschnitte und auf den Rücken nagelte. Einer der Banditen sagt z. B. in meinem Stück, als er von einer großmütigen Handlung des Sebastiano hört: Ein frommer Bursch, den untern Tisch zu saufen und dann vor eine Kirchentür zu legen, das müßte eine Götterwolluſt sein! Dies erklärt Herr Schmidt für — man rate! nun, für Renommage, und doch liegt der Äußerung, wie ein Psychолog auf den ersten Blick erkennen muß, das ganz allgemeine Gefühl zugrunde, welches im Laster immer den Haß gegen die Tugend erweckt, und welches z. B. das gefallene Mädchen so oft zur Verführerin des noch unschuldigen macht, das es durch seine bloße Existenz beschämt. Was würde Herr Schmidt über die Reden des Bastard zum Hubert, als sie sich bei der Leiche des jungen Artur treffen, gesagt, wie würde er das Ertrinken in einem Löffel Wasser, das Erhängen an einem Spinnwebsfaden verspottet haben, wenn der König Johann im Jahre 1850 erschienen wäre! Dennoch wußte Shakespeare sehr gut, was er mit der an sich

ungereimten Vorstellung wollte; der Bastard meint, daß die Natur, wenn sie auf der einen Seite so weit aus ihren gewöhnlichen Schranken gewichen sei, um den Mord zuzulassen, auch auf der andern so weit aus diesen Schranken weichen müsse, um ihn zu strafen. Allerdings stammen derartige Züge aus jenem den ganzen Menschen herumdrehenden Wirbel, in dem Phantasien und Gedanken unablässig, wie Wolkenbilder, ineinander verlaufen, und darum hat die triviale Nüchternheit es leicht, sie aufs delirium tremens zurückzuführen. Herr Schmidt nennt den Greis Gregorio, den des Genusses unfähig gewordenen Repräsentanten der modernen Geldmacht, der sich durch Mißbrauch des Besitzes für die langen Entbehrungen, durch die er zum Besitz gelangte, zu entschädigen sucht, eine zweite Auflage des Repomuk Schlägel; mit demselben Recht, womit er früher Die Kuh eine zweite Auflage der Anna nannte, nämlich weil beide Arme, Beine und Köpfe haben, denn andere Ähnlichkeiten sind nicht vorhanden. Ja, er geht so weit, zu behaupten, daß die Gemüts- und Geisteseigenschaften, die den Gregorio machen, für das Stück unwesentlich seien, zur Entwicklung der Handlung wenig beitrügen und nur ihrer selbst wegen aufgedeckt würden. Dies ist die äußerste Spitze der Keckheit, und hier ist auch gar keine Täuschung mehr denkbar, denn ganz umgekehrt verhält es sich. Ohne den gerade so und nicht anders beschaffenen Gregorio, der dem Anselmo Geld zum Spielen vorschießt, weil er auf seine Tochter spekuliert und ihm dann an Zahlungsstatt die Tochter abfordert, wäre das Stück von Anfang bis Ende nicht möglich; Angiolina würde nicht fliehen, wenn ihr Vater sie nicht zur Zwangsehe nötigte, und Ambrosio und Bartolino würden, anstatt sie zu ermorden, höchstens noch einen zweiten Käfer zertreten; es fällt mit dem Gregorio sogar das Faktum weg. Ich könnte hier von unserm Analytiker Abschied nehmen, denn weiter kann er's nicht treiben, und die Kleinigkeit, daß er den schließlichen Stoßseufzer Gregorios: wie jählings kommt der Tod! diesen letzten Strich am Charakterbild, für die Moral des Stückes ausgibt, fällt neben dem übrigen nicht mehr ins Gewicht. Aber seine totale Unfähigkeit, das Spezifische in der Kunst zu erfassen, tritt noch einmal aufs grellste hervor, wenn er es bestreitet, daß das Trauerspiel in Sizilien wirklich einen faulen Sumpf von Verhältnissen zur Anschauung bringe, und auf diese will ich noch ein letztes Schlaglicht fallen lassen. Er meint, wir lernten in dem Stücke nicht „die sittliche Grundlage der Zeit", sondern nur einzelne unsittliche Menschen kennen. Nun, wodurch sollen wir „die sittliche Grundlage der Zeit" kennen lernen, als durch einzelne unsittliche

Menschen; wodurch ist die Beschaffenheit des Erdreichs zu malen, als durch die Pflanzen, die es treibt! Verlangt Herr Schmidt, daß die gesamte Einwohnerschaft Siziliens im Stücke auftreten soll? Oder will er, wenn er der Kunst auch im allgemeinen die Notwendigkeit der Abbreviatur zugibt, wie er wohl muß, etwa die Richtigkeit meiner Abbreviatur anfechten? Das dürfte nicht glücken, denn Familie und Staat repräsentieren Volk und Land, und Familie und Staat sind im Trauerspiel von Sizilien repräsentiert! Ohne Zweifel kann Herr Schmidt den Rubin und die Julia, auch den Herodes und was er will, auf ähnliche Weise analysieren. Nichts ist leichter als das, aber die kritische Tat wiegt auch nicht schwerer wie der Bart, der in Rom den Statuen zuweilen von Talenten, die sich bescheiden der öffentlichen Dankbarkeit entziehen, bei nächtlicher Weile mit Holzkohle gemacht wird. In Griechenland fügten die tragischen Dichter ihren Werken gleich ein Satyrspiel hinzu; da die modernen Poeten das unterlassen, sucht der Rezensent die Lücke durch eine Parodie zu stopfen.

So karikiert Herr Schmidt meine Praxis; ich mußte ins Detail eingehen, denn nur am Detail läßt sich die Entstellung aufzeigen. Kein Wunder, daß er viel Widerwärtiges, Scheußliches, Wahnwitziges und Unsittliches herausbekommt; wenn er meine Stücke von hinten läse und die Katastrophe für die Exposition nähme, die Exposition für die Katastrophe, könnte das Resultat kaum ausgiebiger sein. Untersuchen wir nun noch, wie er sich zu meiner Theorie verhält; einen Fingerzeig darüber hatten wir schon bei Gelegenheit der Anna und der Kuh, wo er auf die Novelle bezieht, was ich über das bürgerliche Trauerspiel aussprach.

Ich sage in der Vorrede zur Maria Magdalena: das Drama soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum des Weltorganismus veranschaulichen, und also im höchsten Sinne Geschichtschreibung sein. Das alles wird näher entwickelt und auf Gründe zurückgeführt, die jedermann nur noch die Wahl gestatten, ob er ihnen beistimmen oder mit Hegel annehmen will, daß der Standpunkt der Kunst überwunden sei, daß daher niemand mehr produzieren dürfe, daß folgerecht die Natur aber auch keinen produktiven Geist mehr ins Leben rufen könne, ohne mit ihrer eignen Ökonomie in Widerspruch zu geraten. Dabei wird ausdrücklich gegen die tendenziöse Auffassung meines Gedankenganges Verwahrung eingelegt und der Dichtungsprozeß auf eine Weise beleuchtet, die gar keinen Zweifel

übrig lassen kann, daß es mir nicht von fern in den Sinn kam, ein Adjektiv, das die reinsten Erscheinungen der Gattung charakterisiert, in einen Imperativ für den hervorbringenden Künstler, der eines solchen nach meiner eignen Darstellung nicht bedarf, weil die Schöpfung unbewußt und unwillkürlich in ihm vor sich geht und er nur Organ ist, zu verwandeln. Welche Wechselbälge hat nun Herr Schmidt mittels des gleich auf der ersten Seite der nämlichen Vorrede von mir vorahnend beschriebenen Manövers mit meinem Gedankengang erzeugt?

1. Läßt er mich behaupten, der moderne Dichter solle sich hinsetzen und mit Absicht eine Weltanschauung erschaffen. Ist das nach dem Vorangeschickten nicht selbst im Jahre 1850 unglaublich? Ich reiche dem Schiffer einen Kompaß für die Reise, und Herr Schmidt sagt, ich hätte ihm aufgegeben, des Kompasses wegen zu reisen. Dabei macht er die sehr richtige Bemerkung, daß das Wort Weltanschauung, das durch den Faust in den ästhetischen Katechismus gekommen sei, viel Unheil angerichtet habe. Aber die Bemerkung trifft mich und meine Produktionen nicht im mindesten und ist also übel placiert. Meine Forderung, den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand zu veranschaulichen, verlegt der albernen Jagd auf eine Weltanschauung geradezu den Weg, verweist den Dichter entschieden aufs Endliche und Begrenzte und schneidet alle Abstraktionen ab, erlaubt ihm nicht einmal die unfruchtbare Liebäugelei mit dem reinen Schönen, wenn die Elemente desselben nicht in Welt und Zeit vorhanden sind. Ebenso verhält es sich mit meinen Produktionen; sie gehen nie und nirgends so wenig im Ganzen als in einzelnen Figuren im Sinne des Faust auf eine Weltanschauung aus, sie beschäftigen sich ausschließlich mit der Erde, nicht mit Himmel und Hölle, soweit die Kunstformen selbst, in denen freilich Endliches und Unendliches zusammenfällt, es nicht verlangen; sie reflektieren nicht einmal über den Welt- und Menschenzustand, den sie abspiegeln, sie geben dem Zuschauer und dem Leser nur Gelegenheit, es zu tun, und das soll geschehen. Übrigens irrt Herr Schmidt, wenn er mich einen Schüler Hegels nennt; ich bin es so wenig im weiteren, wie im engeren Sinn.

2. Versichert er, ich produzierte nicht, oder wenigstens nicht bloß, aus reiner, natürlicher Freude am Schaffen, sondern aus bewußter Reaktion gegen eine verkehrte Richtung der Zeit. Woher weiß er das? In der Vorrede zu Maria Magdalena, die er mein Glaubensbekenntnis nennt, steht das gerade Gegenteil, dort wird der Schöpfungsakt sogar in bezug auf die Wahl des Stoffs dem Willen entrückt, und mit dieser, doch sicher aus meinen

innersten Erfahrungen gewonnenen Grundanschauung ist ein bewußtes Reagieren gegen eine verkehrte Richtung der Zeit gerade so vereinbar, wie mit dem, was der Physiolog uns über den Embryozustand des Menschen berichtet, ein Reflektieren der Mutter darüber, ob er blond oder braun zur Welt kommen solle. Heillos! Nie und nirgends wird ein Dichter aus einem andern Grunde produzieren als aus Lust am Schaffen; sollte er es etwa tun, um sich von Herrn Schmidt und seinesgleichen rezensieren zu lassen? In Deutschland am wenigsten kann er dem Verdacht ausgesetzt sein, daß ihn nicht die unbedingteste Nötigung seiner Natur treibe; hier winken ihm keine Nationalbelohnungen, hier ist er nicht einmal gegen das Verhungern geschützt, und wenn der Staat noch einer Rechtfertigung seiner Gleichgültigkeit gegen das Talent bedürfte, so wird der Kritikus sich beeilen, sie ihm durch den Nachweis zu geben, daß die jedesmaligen Repräsentanten desselben gar nicht zu Ansprüchen berechtigt sind.

3. Behauptet er, ich ließe nur Sophokles, Shakespeare und Goethe als dramatische Dichter gelten und spräche von allen übrigen mit der größten Verachtung. Die Wahrheit ist, daß ich in dem Augenblick, wo ich von denjenigen dramatischen Dichtern sprach, die in dem von mir entwickelten höchsten Sinne Epoche gemacht haben, diejenigen nicht mit aufzähle, die in diesem Sinne nicht Epoche gemacht haben. Das ist nun doch sehr einfach; wenn man es nur mit Zentralsonnen zu tun hat, muß man die Planeten auslassen, und daraus, daß man sie an einem Ort nicht nennt, wo sie nicht genannt werden können, wird kein Vernünftiger folgern, daß man sie überhaupt nicht mit zum Sternenhimmel rechnet. Herr Schmidt, der sich sogar, wie wir sahen, eine kleine Bemerkung über die Unterscheidungszeichen von mir notierte, sollte doch wissen, mit welcher Verehrung und Bewunderung ich, wenn der Anlaß sich dazu ergab, von Schiller, Kleist und anderen sprach, die nicht in die erste Reihe gehören; er sollte doch wissen, mit welcher Anerkennung ich schon jüngere dramatische Autoren bei ihrem Eintritt in die Literatur begrüßte; er sollte doch wissen, daß ich selbst Produktionen, wie z. B. Gutzkows Urbild des Tartüffe, bei ihrem Erscheinen auf der Wiener Bühne wegen ihrer formalen Abrundung und Geschlossenheit mit Wärme willkommen hieß, obgleich sie Richtungen angehören, die der meinigen entgegengesetzt sind. Mit Verachtung spreche ich von den Fabrikarbeitern, von solchen Leuten, die das Konversationslexikon nach „pikanten Stoffen" durchstöbern, um

Tantiemen zu gewinnen, und für die wird doch niemand Achtung reklamieren wollen.

4. Gibt er mir Schuld, ich stellte mich als den Propheten einer neuen Zeit hin. Wo tu' ich das? Direkt? Das wagt Herr Schmidt selbst nicht zu behaupten. Indirekt? Dadurch, daß ich, als ich die alten Gesetztafeln im Tempel einmal wieder abgelesen hatte, nicht mit erhobener Stimme hinzufügte, ich machte mich keineswegs anheischig, sie in allen Punkten zu erfüllen? Nach meinem Gefühl wäre gerade das anmaßend gewesen, und man hätte mir erwidern können: wer erwartet's denn von dir? Zur Antwort auf diese Insinuation diene das Sonett an einen Freund, das sich Seite 114 in meinen neueren Gedichten findet. Es lautet:

Du rühmst mich oft um meine Dichtergaben
Und nennst mich reich, weil vieles, was ich dachte,
Dich mit dem seltnen Schatz vertrauter machte,
Den milde Götter dir gespendet haben.
Ich wär's genug, um eine Welt zu laben,
Vermöcht' ich alles, was in dir erwachte,
Als sich dein Geist an meinem Wort entfachte,
Bis zu der tiefsten Wurzel aufzugraben.
Jetzt bin ich's nicht. Denn das, was mir die Musen
Verliehen, mag vom Nichts mich unterscheiden,
Doch den Heroen kann's mich nicht gesellen.
Zwar, mancher trägt noch weniger im Busen,
Der glaubt, die Welt als erster Hirt zu weiden
Und ist, o Zeit, doch Kork auf deinen Wellen!

Ich lasse einiges andere auf sich beruhen, weil es nur durch den kategorischen Imperativ erledigt werden kann. Dahin gehört die Frage, wo die notwendige Konzentration, auf der alle Kunst beruht, und die viele Natürlichkeitsforderungen, z. B. manche in bezug auf die Diktion, ebenso unbedingt vom Drama abweist, wie die Restauration der Helden durch Essen und Trinken, in Übertreibung übergeht. Es läßt sich hierüber im allgemeinen nichts festsetzen, man muß daher im speziellen Fall die Stimmen sammeln und wägen, und solcher Punkte gibt es viele.

Zum Schluß. Die Gesamtausgabe meiner dramatischen Schriften, mit deren Vorbereitung ich beschäftigt bin, wird beweisen, daß die Kritik mir nicht eine einzige begründete Bemerkung gemacht hat, die ich nicht beherzigt hätte; wer wäre nicht dankbar für den Spiegel, in dem er seine Flecken sieht! Hohle Absprecherei, die sich auf Verdrehung meiner Theorie und Karikierung meiner Praxis stützt, darf ich so lange verachten, bis sie

sich in ihr Gegenteil verwandelt. Vielleicht wundert sich der geneigte Leser, daß ich so viel Arbeit an ein offenbares Nichts setzen konnte. Aber wir alle sind Soldaten und müssen unsern Schild rein halten! Deutschland hat ohne allen Zweifel bedeutendere Dichter gehabt, wie ich bin; aber in einem Punkt bin ich den größten meiner Vorgänger gleich: in dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit ich meine Kunst ausübe, weiche ich keinem, und wenn ich auch nichts über meine Zukunft weiß, dies weiß ich, daß meine Zeit einer späteren gegenüber ihre eigene Moralität gar nicht ärger verdächtigen kann als durch die Zweifel, die sie in die meinige setzt!

---

## Der Rubin.

Ein Märchen-Lustspiel in drei Akten von Friedrich Hebbel. Zum ersten Male dargestellt auf dem k. k. Hofburg- und Nationaltheater am 22. November 1849.

1849.

Als Redakteur eines Feuilletons, das die sämtlichen Novitäten unserer bedeutendsten Bühnen mit Relationen begleiten muß, habe ich diesmal über ein von mir selbst verfaßtes Drama einen Bericht zu liefern, da dasselbe am gestrigen Abend im k. k. Hofburg- und Nationaltheater zur Aufführung gelangt ist. —

Der Rubin ist nicht günstig, sondern mit entschiedener Kälte vom Publikum aufgenommen worden. Desungeachtet haben es die Schauspieler nicht an sich fehlen lassen und ebensowenig die Direktion. Unsere ersten Künstler haben in dem Stück gespielt und dem größten Teile nach geleistet, was sie leisten konnten. Herr von Holbein, dies Zeugnis bin ich ihm schuldig, hat für eine brillante Ausstattung gesorgt, und auf seine Aufforderung unser rühmlich bekannte Kapellmeister Titl eine ebenso liebliche, als charakteristische Musik hinzugefügt. Es ist daher alles mögliche für das Stück geschehen, und wenn das Resultat kein anderes war, so ist der Grund allein in ihm selbst und in dem Verhältnis, worin es zum Publikum und zu den Begriffen des Publikums von der Märchen- und Lustspieldichtung steht, zu suchen.

Nachdem ich so mit unumwundener Offenheit eine Tatsache, die mir nicht angenehm sein kann, meinerseits zur allgemeinen Kunde gebracht und mich der gewöhnlichen Mittel, die Schuld des Mißlingens auf fremde Schultern hinüberzuwälzen, durch dankbare Anerkennung des von den übrigen Mitwirkenden Geleisteten ausdrücklich begeben habe, darf ich wohl auch daran

erinnern, daß Dichter und Publikum in einzelnen, freilich nur selten eintretenden Fällen, beide recht haben können.

Das Publikum kann verlangen, daß der Dichter sich von den ihm geläufigen Formen nicht zu weit und nicht zu rasch entferne, daß derselbe sich überhaupt mit seinen ästhetischen Anschauungen nicht zu kühn in Widerspruch setze.

Der Dichter kann glauben, daß die ästhetischen Anschauungen des Publikums sich erweitert haben und daß Bedürfnisse erwacht sind, denen die bisherigen Formen nicht mehr genügen.

Wenn der Dichter sich hierin irrt, so wird er seinen Irrtum büßen müssen, daß das Publikum die von ihm dargebotene Gabe ablehnt.

Daß die Fälle dieser Art wirklich vorkommen, beweist die Literaturgeschichte. Das vortrefflichste Lustspiel, welches wir besitzen, Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist, fiel in Weimar durch, als Goethe es auf die Bühne brachte. Eine diesem Lustspiel an Gediegenheit sehr nahe stehende Produktion Grillparzers, das köstliche Stück: Weh dem, der lügt! erlebte in Wien ein ähnliches Schicksal. Warum? Beide Werke suchten ihre Stärke nicht in Anspielungen und Beziehungen auf Zeitverhältnisse, sondern in der Entfaltung echt komischer Charaktere und Situationen; das damalige Publikum glaubte aber, es dürfe sich an dem Dorfrichter Adam und dem kecken Küchenjungen nur dann ergötzen, wenn zwischen diesen Figuren und dem Inhalt der letzten Zeitungsblätter oder der eben kursierenden Stadtgespräche ein pikanter Zusammenhang stattfände. An diesem Zusammenhang fehlte es aber, und darum lachte man nicht.

Eine unparteiische Kritik hat zu ermitteln, ob und wieweit hier ein ähnlicher Fall vorliegt oder nicht. Männer, deren Kompetenz in Sachen der Kunst ganz Deutschland anerkennt, haben den Rubin lange vor seiner Erscheinung auf dem Theater als Kunstwerk gebilligt, wenn sie auch über sein Bühnenschicksal im Zweifel waren. Die schuldige Achtung vor ihrer Einsicht berechtigt, ja nötigt mich, die Möglichkeit eines solchen Falles anzunehmen und auf sie hinzuweisen. Bemerken muß ich jedoch noch, um gewisse Mißdeutungen abzuschneiden, die man freilich kaum für möglich halten sollte, daß die Idee zum Rubin bereits vor zehn Jahren von mir gefaßt und daß eine Skizze zu demselben schon damals in Theodor Mundts Freihafen veröffentlicht wurde.

# [Über die Erzählungen und Novellen.]

(Ein Vorwort.)

1841.

Man erlaube mir bei Gelegenheit der wenigen Novellen, Erzählungen usw., die ich jetzt der Öffentlichkeit übergebe, meine Konfession über die Gattung. Ich habe ihnen den Titel: Niederländische Gemälde! vorgesetzt. Dadurch wollte ich andeuten, daß sie aus dem Leben, und zwar großenteils aus dem Leben der niedern Stände geschöpft sind. Nicht so, als ob ich wirkliche Vorgänge kopiert, oder auch nur zugrunde gelegt hätte, aber doch so, daß ich mich nach dem Vorbild der alten, stilkenschen Meister alles dessen streng enthielt, was man in neuerer Zeit unter Dialektik verstehen gelernt hat, daß ich also den Gehalt ausschließlich in die Erfindung und Charakterzeichnung, nicht aber in das Räsonnement oder gar in die Beschreibung zu legen mich bestrebte.

Ich bin der unerschütterlichen Überzeugung, daß die wahren Kunstformen ebenso notwendig, ebenso heilig und unveränderlich sind, wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen aussterben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr auseinandergezerrt, nicht verengert und erweitert werden. Wie wäre es auch möglich, daß in einer Form das Vollkommene erreicht, und daß dennoch diese Form selbst eine noch unvollkommene, eine nicht abgeschlossene wäre! Den elementarischen Unterschied der bei den verschiedenen Völkern in den verschiedenen Jahrhunderten und Individuen aufschießenden Kunstkristalle, aus dem, wie aus der Wellenbrechung des Ozeans, eben die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Einheit hervorgeht, werde ich nie in Abrede stellen, aber ich werde ebensowenig zugeben, daß das Blut auch außerhalb der Adern zirkulieren könne, daß ein Kreis, den man so weit aufsprengt, daß er bequem das Universum umschließt, noch ein Kreis bleibt. Die Welt ist eine Zwiebel, die nur aus Häuten besteht, und die Kunst soll ihr gleichen.

Das Christentum war die Wiedergeburt der Individualität. Die Individualität macht sich seitdem allerorten etwas breit; wie sollte sie sich in der Kunst anders gebärden? Das Drama, selbst das Shakespearesche, gehört ihr fast ganz. Die Lyrik ist uns ohne sie kaum noch denkbar. Das Epos ist verkümmert und mußte verkümmern; wenn ein zweiter Homer geboren würde,

so trüge die Erde einen Unglücklichen mehr, aber wir würden keine zweite Iliade bekommen. Doch, das Epos hinterließ Söhne und Töchter: Roman, Ballade, Novelle. Auch dieser Formen, der einzigen, welche noch zur Erschöpfung und Darstellung ihres großen Gegensatzes übrig blieben, droht die Individualität sich zu bemächtigen; man sollte sie daraus entfernt halten! Der Roman sollte, wie einst das Epos, obwohl ziemlich ungeschickt durch die Göttermaschinerie, statt des Geleiteten das höchste Leitende veranschaulichen. Die Ballade sollte immer von dem geheimnisvollen Hauch erfüllt sein, der die echte Tragödie durchweht. Die Novelle namentlich sollte, statt der Herzens- und Geisteszerfaserungen, worin sie sich mehr und mehr zu gefallen anfängt, die Begebenheit, die neue, die unerhörte, bringen und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis. Natürlich wird hier unter Roman nicht jenes Ding verstanden, das ich nur als das Ding von drei Bänden zu definieren wüßte; unter Ballade kein Drehorgelstück, unter Novelle nicht das entsetzliche Jelängerjelieber der Taschenbücher.

Es wird bei den Neuern mehr gezeichnet als gemalt. Gilt dies im allgemeinen, so gilt es, wie ich wohl weiß, ganz vorzüglich von den Produktionen, die ich jetzt dem Publikum vorlege. Sie sind mir seit der Zeit, daß sie entstanden, fremd genug geworden, um mir selbst ein objektives Urteil zuzulassen. Schärfe der Umrisse und Treue des Kolorits war mir die Hauptsache; ich berücksichtigte es noch zu wenig, daß, wenn die Kunst auch allerdings auf der Wahrheit ruht, die Wahrheit doch keineswegs ihr letztes Ziel ist, sondern nur der durch den ersten Prozeß gewonnene edlere Stoff, der sie in seiner Herbheit und Derbheit vernichten, und zur Schönheit, zum harmonischen Ineinanderaufgehen der sich gegenseitig bekämpfenden spröden Elemente klären und läutern soll. Wenn ich daher im vorstehenden die Grundbedingung aller Novellendichtung in Erinnerung brachte, so wollte ich nicht etwa indirekt andeuten, daß ich ihr genügt zu haben glaubte. Wer den Boccaccio so hoch verehrt wie ich, der ist gegen Gedanken so vermessener Art geschützt.

Aber, was der Titel verspricht, das, hoffe ich, wird das Buch halten. Leben und Farbe wird man finden; in der Anna, in der ich einen Beitrag zur Lehre von der Zurechnung geben und durch die ich zeigen wollte, daß auch ein in der Gesellschaft ganz zu unterst gestelltes menschliches Wesen der Gegenstand eines tragischen Geschickes werden kann, vielleicht noch etwas mehr.

Den komischen Roman bitte ich, als ein für sich bestehendes Werk zu betrachten. Er entstand, als ich in München mit Eifer

dem Studio Schellingscher und noch mehr Hegelscher Philosophie oblag, als mir das Herz an dem Seziertisch, wo der kalte spitzige Begriff die Junkturen der Welt löste und alle Formen zerbrach, gefror, und seine Rettung vor dem zu dem Feind übergehenden Geist nur noch in der Flucht aus dem Größten ins Kleinste, aus dem Weitesten ins Engste sah. München, die weiche, warme, sinnliche Stadt, die sich sonst in sich selbst so wohl gefällt, und den Fremden so breit und behaglich anlächelt, glich gerade damals einer Henne, die sich ängstlich duckt, weil der in den Lüften über ihr schwebende Räuber ihr die Küchlein zu nehmen droht. Die Cholera, die stille Schreckliche, die zu ihren Verwüstungen nicht einmal Zeit brauchte, war eingezogen; in unheimlicher Hast rollten die beladenen Totenwagen, wenn ich an den nebelfeuchten Herbstabenden aus dem Collegio, wo Medardus-Görres die Geschichte mit der Apokalypse kommentierte, zu Hause kam, an mir vorbei, und ich konnte nie wissen, ob sie nicht einen akademischen Bruder, mit dem ich noch gestern auf langes Leben trank, an den letzten dunklen Ort schleppten; blutrot gefärbte Laternen mit flackernden Lichtern brannten vor den Wohnungen der Ärzte, und aus den Fenstern des Hospitals, an dem mich zuweilen noch ein später Spaziergang vorüberführte, plumpte nicht selten dumpf und schwer ein Bettsack herunter, den man eben unter einem noch nicht erkalteten Leichnam weggezogen hatte. Ich wußte nicht, wie ich dem Tod ausweichen sollte, der aus beiden Kreisen, in denen das Dasein aufgeht, aus dem Leben, wie aus der Wissenschaft, auf mich zutrat; ich bedurfte eines Gegengewichts und griff zur Komik, zur *Verspottung des Seins durch die Gestaltung des Nichts*. Ich glaube überhaupt, daß das Komische da am besten gedeiht, wo just alle Litaneien zusammenklingen: der eine jammert und starrt so lange in die Grube hinunter, die das, was er nicht entbehren kann oder mag, verschlang, bis sie den Schlund noch einmal öffnet und auch ihn einschluckt; der andre lacht und ruft mit dem Prediger: Es ist alles eitel, oder mit Swift: Vive la Bagatelle!

Hamburg, Ostern 1841. F. H.

# Über Drama und Theater

# Die Dramatiker der Jetztzeit.

Von Ludolph Wienbarg. Erstes Heft. — Altona bei Karl Aue. 1839.

Es hat wohl kein Deutscher, der die Macht des Theaters, seinen stillen Einfluß auf das Volk und die hieraus entspringende Rückwirkung auf das sich entwickelnde dramatische Kunstgenie zu würdigen weiß, dem Verfall und gänzlichen Untergang des unsrigen mit Gleichgültigkeit zugesehen. Das Schauspiel einer Nation, in würdiger Bedeutung aufgefaßt, repräsentiert sie in ihrem Selbstbewußtsein; es ist der Brennspiegel, der die einzelnen Ausstrahlungen ihrer innersten Wesenheit, wie die vorüberwandelnde Geschichte sie aus der Tiefe hervorlockt, auffängt, der sie verdichtet und konzentriert und so ein Jahrhundert durch das andere entzündet, eine leuchtende Tat durch die andere ins Leben ruft. Die Tragödie stellt ein Volk in seinem Verhältnis zu den wichtigsten Aufgaben sowohl seiner selbst, wie der Menschheit überhaupt dar. Die Komödie malt es in seinen notwendigen Verirrungen und Abnormitäten, in seinen erdwärts gekehrten Richtungen und Bestrebungen; nur beide, in ihrer gemeinschaftlichen Ausbildung, in ihrer Erhaltung auf gleicher Höhe erschöpfen seinen Gesamtinhalt und geben ein treues, ewiges Bild seines Wollens und Könnens, seines Schwankens und Erliegens. Dies ist der Punkt, den die dramatische Dichtkunst ins Auge fassen muß, wenn sie wirken will; zwar mag ein noch höheres Drama denkbar sein, eine Tragödie, die es nur mit dem reinen Menschen, dem Menschen an sich, in seiner zweifelhaften Stellung zu Gott und Natur, zu tun hat, eine Komödie, welche die Nationalitäten selbst in den Sarg legt und die Leichen buntscheckig aufputzt. Doch ist es noch die Frage, ob die Kunst bei einer so allgemeinen Herrschaft der Humanitätsidee, wie sie jener Zustand voraussetzt, überall fortexistieren kann, und jedenfalls ist die Zeit, wo diese geisterhafte Herrschaft eintreten wird, noch fern, obgleich die Literatur manches dramatische Gedicht entstehen sah, das für sie bestimmt zu sein scheint.

Tieck tat schon vor vielen Jahren, bei Gelegenheit einer Claurenschen Miserabilität, den Ausspruch, wir seien endlich im Keller angelangt und müßten wieder hinauf. Er hatte in seinem Ausspruch recht, leider aber nicht in der Hoffnung, die er daran knüpfte. Weit entfernt, den Keller eilig zu verlassen, haben wir es unten ganz bequem gefunden, wir haben uns, so gut es ging, eingerichtet, und sind gräßlich zufrieden. Statt des geharnischten Geistes unserer Vorzeit, taumelt Nante Strumpf in der zerrissenen Jacke aus den Kulissen hervor und zeigt uns, welchen Humor Dummheit und Branntewein erzeugen, wenn sie sich im Kopf eines Eckenstehers Rendezvous geben; wollen sich Schiller und Goethe einmal aus dem Exil heranwagen, so tritt ihnen Nestroys Plumpuddings-Genius in den Weg, dem sie dann freilich auch bescheiden weichen; Shakespeares und Calderons Zauberwelten ersticken schon in der Geburt an dem Kopfschütteln des Maschinenmeisters, der seine Mittel für Raimunds Tollhausspuk zusammenhalten muß. Seien wir aber auch gerecht, erinnern wir uns, daß unser Theater, trotz der großen Kräfte, die sich ihm zuwandten, auch in seiner glänzendsten Zeit nicht war, was es sein sollte, und dies nicht ganz aus eigener Schuld. Ein Lustspiel hatten wir niemals, Possen und Albernheiten vertreten dessen Stelle, und die Kritik selbst, wenn wir die Schlegelsche ausnehmen, schien es nicht zu ahnen, daß Tragödie und Komödie aus einer und derselben Wurzel hervorsprossen und die erstere sich durchaus nicht in ihrer ganzen Größe entfalten kann, wenn die letztere hinter ihr zurückbleibt. Den Begriff des Lustspiels auf die enge etymologische Bedeutung seines Namens beschränkend und aus dem zufälligen Ausbleiben des Dichters die innere Unmöglichkeit des Gedichts ableitend, bildeten wir uns ein, wir könnten kein Lustspiel haben, da doch eben wir aus Gründen, die sich nicht im Vorübergehen entwickeln lassen, das beste haben sollten und müßten. Unsere Tragödie dagegen wollte den zweiten Schritt vor dem ersten tun: es behagte ihr nicht, von unserm eigenen Grund und Boden die Welt zu erobern, sie zog es vor, als heimatlose Vagantin bei allen Völkern der Erde herumzuziehen, und erst, nachdem sie sich überzeugt hatte, daß man von Bettelbrot nicht fett wird, kehrte sie beschämt an die Brust ihrer Mutter zurück. Aber, inzwischen war in Deutschland der Enthusiasmus, der sich selten oder nie wieder erwecken läßt, verraucht, und als Wallenstein und Wilhelm Tell, als die Hermannsschlacht und der Prinz von Homburg erschienen, war nicht mehr an die zur Zeit der Iphigenien vielleicht mögliche Verschmelzung des Theaters mit dem Leben zu denken. Man hatte

sich gewöhnt, die Bühne als Zeitvertreib zu betrachten, und was zum Zeitvertreib hinabsinkt, ist meistens für immer degradiert. Daher kam alles Unheil; daher kam es, daß seit langer Zeit Hunde und Affen, Taschenspieler und moderne Athleten dort ihre Triumphe feierten, wo die Kunst ihre tiefsinnigsten Orakel verkünden und wo ein Volk im stillen Genuß seiner selbst, in der gelinden Anspannung aller seiner Kräfte und in der Empfindung seiner geheimsten Sympathien und Antipathien sich erfrischen und erheben sollte.

Wienbarg glaubt, es sei jetzt ein Wendepunkt eingetreten. Diesem seinem Glauben verdanken wir seinen vorliegenden Literaturbeitrag, der „darin besteht, daß er die neuere Dramenliteratur, vorzüglich die bühnenlose, durch Anschauung wenig oder gar nicht bekannte, in jedesmal durch irgendeinen dramatischen Bildungszweck für Dichter und Publikum geleiteter Wahl, mit steter Rücksicht auf einen ihm vorschwebenden idealen Geschmacksmittelpunkt im geschichtlich-poetischen Bewußtsein der Nation, kritisch in zwanglosen Heften beleuchten will". Ein solches Unternehmen, von einem Manne ausgeführt, der mit Einsicht in die Sache eine Darstellungsgabe verbindet, wie die Zeit sie verlangt, verdient alle Anerkennung. Nur die Kritik, die sich Ansehen zu verschaffen weiß, kann der Muse des Dramas ihren Tempel wieder erobern, nicht diese Muse selbst, die ja, sobald sie Einlaß begehrt, jedesmal von ihrer noblen Priesterschaft unter den höflichsten Verbeugungen wieder in den Winkel geschoben wird. Die Kritik soll, der freiwilligen Armut des Repertoirs gegenüber, auf den vernachlässigten Reichtum der dramatischen Literatur aufmerksam machen, sie soll durch Charakteristik und Analyse die Vermittlerin zwischen dem Genius des Dichters und dem Talent des Schauspielers abgeben, und sie versündigt sich schwerlich stark an der Gegenwart, wenn sie der noch nicht heilig gesprochenen jüngern Vergangenheit ihre hauptsächliche Aufmerksamkeit zuwendet. Sie kann überhaupt nicht oft genug rückwärts schauen.

Wienbarg beginnt mit Uhland. Er hatte recht, von seinem gewählten Standpunkt aus den herrlichen Heinrich Kleist in seiner Hermannsschlacht und dem Prinzen von Homburg einstweilen unberücksichtigt zu lassen. Uhland hat unter allen unsern Dichtern den Schatz deutscher Nationalität am reinsten gehoben; all dies Träumen und Sehnen, dies Hoffen und Dulden, aber auch all den Mut, all die Kraft, die nur beim Kampf in die vorderste Reihe tritt, nicht bei der Parade. Man kann Uhland gar nicht tadeln, ohne Deutschland mit zu tadeln, man kann Uhland jedoch loben, ohne Deutschland mit zu loben, denn jede

Poesie idealisiert, indem sie einrahmt, wie ein Spiegel, aber seiner Grenzen wegen, zerstreute Einzelheiten zu einem scheinbar geordneten Ganzen zusammendrängt, das doch in der Natur keineswegs so harmonisch vorhanden ist. Uhlands Poesie ist eine Träne, hervorgestoßen aus dem dunkelblitzenden Auge durch den Schmerz, der sich im Herzen ungeduldig ausdehnt und keinen Raum mehr findet; aber, wie viel schöner ist der Schmerz, als die Wunde, und wie viel schöner die Träne, als der Schmerz! Solche Tränen sind erstickte Taten; erniedrigten nur bei uns Schlaffheit und empfindungsselige Zerflossenheit das Weihwasser nicht so oft zum Waschwasser!

Es sind treffliche Bemerkungen, womit Wienbarg seine Charakteristik Uhlands einleitet. Gar nicht genug zu beherzigen ist, was er Seite 17 sagt: „Unsere Literatur ist ein Gespenst, die meisten Dichtgattungen sind ein Spuk, den Glauben oder Unglauben daran nennt man Ästhetik. Frisches, junges Leben wird ausgesogen, architektonische Kräfte werden gemißbraucht, um entseelte Formen zu begeistigen und fortzupflanzen und die Eitelkeit der Literatur durch sogenannte Kunstwerke zu befriedigen." Geht doch die Philosophie am Systematisieren zugrunde, wie viel mehr die Poesie, die doch nur existiert, solange sie frei ist! Der Trieb, ein Ende zu machen und das nicht auf Raum und Zeit Beschränkte mutwillig und eigenmächtig einzupferchen, ist der häßlichste in der menschlichen Natur. Das Leben, in welcher Phase es sich auch befinde, hat immer Form, wenn auch zuweilen eine mit Händen nicht greifbare, es ist stets in Gärung, aber nie in Fäulnis; seine Form geht ihm jedoch eben verloren, wenn wir es mit den tyrannisierenden Allgemeinheiten, die sich vom Großvater auf den Enkel vererbten, in Einklang zu bringen suchen, dann erstarrt es, und den Strom, der uns das köstlichste Bad gewähren konnte, können wir höchstens noch zur Schlittenbahn umschaffen. Schützt euch vor dem Meer, aber strebt nicht, es in seiner Bewegung zu hemmen und einzudämmen; gelänge dies jemals, so würde es zum Sumpf, und ihr alle — die Schiffer nicht allein — stürbet eines jämmerlichen Todes. Es ist schon ein Unglück, daß die menschliche Gesellschaft der auf nichts Ursprüngliches zurückzuführenden Form des Staates bedarf, denn die genialsten Richtungen und Entwicklungen der Individualitäten werden dadurch im Keim erdrückt, und es ist die Frage, ob die übrigbleibenden, die allerdings innerhalb der Wälle und Mauern besser, wie sonst, gegen Wind und Wetter geschützt sind, in ihrer füllereichsten Ausbeute für die zurückgehaltenen und erquetschten Ersatz leisten. Wollt ihr noch weiter gehen, als die

Notwendigkeit euch drängt; wollt ihr dem Geist sogar auf seinem eigensten Gebiet unter dem hammelfrommen Namen einer Ästhetik die Konstitution aufdringen? Was kommt dabei heraus? Freilich, ihr könnt dann gesetzlich schimpfen und strafen, ihr könnt heute ein Gefühl wegen Trunkenheit in die Wache setzen, morgen einen Gedanken wegen Beleidigung eurer Majestät auf die Festung schleppen und übermorgen eine Phantasie wegen ihrer allzukühnen Flüge ins Tollhaus schicken. Das Leben ist sein eigenes Gesetz und seine eigene Regel, aber ihr wollt den Gott noch immer erst anbeten, nachdem ihr ihn gekreuziget habt. Solange der Baum grün ist, schneidet ihr ihm die Zweige ab, und aus dem dürren, gefällten macht ihr — nicht eine Welle für eure Mühlen, sondern ein Götzenbild.

Was Wienbarg über Uhland, den Balladendichter, sagt, ist hübsch, es war aber widerlegt, ehe es noch geschrieben ward. Uhland, der Balladendichter, ist nicht der „in tausend Stücke gesprungene" Dramendichter; die Gedichte erschienen 1815, das erste Drama 1818. Ich würde diesen äußern Beweisgrund nicht anführen, knüpfte sich nicht ein innerer daran. Alle diese strömend vollen Lieder und Romanzen waren fertig, bevor die edel-stille Kraft, die sie ins Dasein rief, sich für die Schöpfung eines dramatischen Werkes konzentrierte, und wahrlich, sie tragen nicht den roten Fieberfleck der im Dunkeln umhertappenden Sehnsucht, die nicht findet, was sie sucht, und die deshalb den Gegenstand, über den sie stolpert, in die Arme schließt, an der Stirn, sie atmen jene lächelnd in sich selbst versinkende holde Befriedigung, ohne die es wohl einen Rausch, aber keine Freude, kein Leben gibt. Allerdings schreitet, sowohl in den Liedern, wie in den Balladen, schon leise und nachtwandelnd der dramatische Geist, der später den Herzog Ernst und Ludwig den Bayer erzeugen sollte, und er ist es, der ihnen die feste Form, die tiefere Bedeutung verleiht, welche den guten Leuten, die hin und wieder eine Sage oder ein Gefühlchen in unschuldige Verse bringen, so schmählich abgeht. Doch das dramatische Element ist — mag diese Behauptung auch immer befremdlich klingen — so gut in der Poesie ein Wesentliches, ein solches, ohne das sie ins Nichts zerstiebt, wie das lyrische; von jenem kommt ihr der Leib, von diesem die Seele, und beide bedingen sich gegenseitig. Ist doch das Leiden selbst nur ein nach innen gekehrtes Handeln!

Seite 21 heißt es: „Wißt ihr, was ich an Uhlands unvollkommenen Dramen liebe? Es ist die lautere, wesenhafte, unter der Oberfläche meist trostloser Erscheinungen und von außen her angeflogener flitterhaften Bildung durch das ursprüngliche geistige

Leben sich hinziehende und die Wünschelrute an die goldhaltigsten Adern der Nation anschlagende deutsch-dramatische Poesie." Deutsch-dramatisch! das ist das rechte Wort, und dies will unendlich viel sagen; denn deutsch und dramatisch sind Gegensätze. Eben, weil Uhland so ganz deutsch-dramatisch ist, könnte er unserem Theater die heilige nationelle Weihe geben, die ihm fehlt, und die ihm allein Gehalt und Würde, Wirkung und Bestand verschaffen kann. Goethes Götz ist nicht bühnengerecht und wird es durch die Schere wohl schwerlich werden. Schillers Wallenstein ist trotz seiner Breite doch bloßes Charakterbild, der Dreißigjährige Krieg guckt nur hin und wieder, nur dann, wenn dem Herzog die Sentenzen ausgehen, und wenn Max und Thekla von ihrer Liebe ausruhen, schüchtern hervor. Das Stück hat, mit aller Achtung gegen den großen Toten, dem ich nicht am Lorbeerbaum zu pflücken gedenke, sei es gesagt, bei der Aufführung etwas Lächerliches: ein Gewitter, während dessen zwei Turteltauben sich schnäbeln. Wilhelm Tell ist schon anders, Bertha und Rudenz sind bescheidener und halten ihre Seufzer, Tränen und Ahnungen besser zu Rate; doch die dargestellten Verhältnisse sind zufällige, die sich unter ähnlichen Verhältnissen überall wiederholen, und man kann darnach germanische Natur, wenn man auch die Schweiz als Mitrepräsentantin derselben gelten lassen will, nicht beurteilen, so wenig wie einen Menschen nach dem Porträt, das während seiner Krankheit entstand; auch kann ich den Anblick der Kraft, die äußere Fesseln bricht, nicht so erbaulich finden, wie manche, warum ließ sie sich welche anlegen? Kleists Hermannsschlacht und sein Prinz von Homburg führen uns, die zu weit zurück, jene zu weit vorwärts. Uhland wählte die historischen Momente besser als Kleist, er behandelte sie würdiger und größer als Schiller. Schon darum steht er im Vorgrund.

Am nämlichen Ort wird die Frage aufgeworfen, von welchem religiösen oder Schicksalsbegriff unsere tragische Dramatik ausgegangen sei. Wienbarg hüpft über sie hinweg, nimmt wenigstens ihre Beantwortung zu leicht. Dennoch ist hier die Wurzel des Gewächses. Menschennatur und Menschengeschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen strebt. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neuern liegt darin: die Alten suchten bei der Fackel der Poesie die Labyrinthe des Schicksals zu durchspähen, wir Neueren suchen die Menschennatur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerschütterliches Fundament, zurückzuführen. Jenen war dieses Zweck, was uns Mittel ist, und umgekehrt.

Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor; ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Instinkts. Der kecke erste Blitz des halberwachten Bewußtseins beleuchtete den öden Olymp, und weil der Mensch die Götterhalle leer fand, suchte er in der eigenen Brust ein Zentrum für den Kreis seines Daseins. Aber, wie er nun, um sich selbst sich drehend und dadurch den Pol der Welt negierend, in seiner spröden Isoliertheit dem großen Ganzen im Wege stand, packte ihn mit zentnerschwerer Gewalt das unsichtbare Schwungrad, welches das All umtreibt, und schleuderte ihn höhnend in einen Abgrund hinein. Nun fühlte er sich sündig, und wußte nicht, worin; er fand sich gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheuren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weitergehen kann, als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen, sowie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig geachtet werden will. Man erinnere sich des Ödipus, und der Art, wie in diesem immer Rätsel durch Rätsel gelöst wird!

Bei den Neuern dagegen gebiert das Leiden meistens erst das Handeln. Der Held gerät in den Strudel hinein, er weiß selbst nicht, wie; aber dem Untergang nah, zeigt er sich als tapferer, furchtloser Schwimmer. Dies kommt von dem Versuch, die Idee der Freiheit mit der Idee der Notwendigkeit nicht sowohl auszugleichen, als zu vergleichen. Die moderne Tragödie hat daher, neben die antike gestellt, einen kränklichen Anstrich, den der Umstand, daß das Individuum ihr Ausgangspunkt ist, noch erhöht. Ich wünschte mir Zeit, alle Konsequenzen dieser Gegensätze zu ziehen.

Soll ich nun den Grundbegriff der neueren Tragödie in der Kürze aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur, im Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdedrang.

Von den vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen geht Wienbarg zu einer Analyse des Uhlandschen Schauspiels Ludwig der Bayer über. Sie ist musterhaft und leistet alles, was sie leisten soll, indem sie mit der Charakterisierung des Dichters die organisch damit zusammenhängende Charakterisierung des deutschen Dramas in seiner Totalität verbindet. Gewiß wird jeder Leser wünschen, daß Wienbarg dem Trauerspiel Herzog Ernst den gleichen Liebesdienst erwiesen hätte, dessen eben die Uhlandschen Stücke in ihrer prunklosen Einfachheit so sehr bedürfen, wenn

sie endlich einmal zu der ihnen gebührenden Anerkennung gelangen sollen. Wäre es statthaft, die Kritik einer Kritik so weit auszudehnen, so würde ich selbst diese deutscheste Tragödie in ihrem Ader- und Nervengeflecht zu beleuchten versuchen; vielleicht geschieht es an einem andern Ort. Wir sind reich und halten uns für arm; wir haben die Diamanten, und die Leute, die sie zu schleifen verstehen, werden auch nicht ausbleiben. Möge Wienbarg recht bald mit seinem zweiten Heft erscheinen! Gar mancher schiebt jetzt am Weiser der Zeit und beschleunigt nichts damit, als seine eigene Hinrichtungsstunde: er gehört nicht zu denen!

---

## Masaniello.

### Geschichtliche Tragödie in fünf Aufzügen von Alexander Fischer.

Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch.

1839.

Er ist tragisch genug, der Kampf eines Volks um seine Freiheit, tragisch in allem, was ihm vorhergeht, tragisch in sich selbst, noch tragischer im Ausgang, der nur beweist, daß das vielköpfige Tier einen zu grausamen Reiter abwerfen und zertreten, nicht aber, daß es ihn entbehren kann. Das Volk ist der ewige Kranke, der nicht auf die Genesung, sondern nur auf eine andre Krankheit hoffen darf, und der oft in dem ungeschickten Arzt, den er erwürgt, das Fieber, das in seinen Knochen schleicht, zu töten wähnt. Das Volk ist in seiner kühnsten Erhebung nichts, als ein fliegender Fisch, der von dem Element, dem er entfliehen will, seine ganze Schwungkraft entlehnt; den fliegenden Fisch malen, heißt das Fliegen parodieren. Wer es mit dem Volk wohl meint, sollte es nicht zum Gegenstand einer künstlerischen Darstellung machen. Die Wunde macht manchen zum Helden; das Übermaß des Schmerzes ist berauschend, wie das Übermaß der Freude, und der Berauschte vollbringt, was er selbst erschreckend anstaunt, wenn er wieder nüchtern wird. Aber die Tat des Rausches, ist sie eine? Das Abwerfen einer Last, kann es Ausdruck der Größe sein? Liegt Mut, oder auch nur Tapferkeit, in der Notwehr? Der Geschichte ist es gleichgültig, wie etwas geschieht, wenn es geschieht: sie hat es nicht mit den Individualitäten, sondern nur mit den Kraftäußerungen derselben zu tun, und ihr bleibt in ihrer unendlichen Ausdehnung für jede Dissonanz wenigstens die Hoffnung der Auflösung. Die Kunst dagegen soll ein Ziel in jedem Schritt sehen, sie soll allem Menschlichen und Göttlichen, wo es ins

Gedränge kommt, Satisfaktion verschaffen, sie soll, wenn sie das historische Gebiet betritt, die dunkel gebliebenen Taten, Begebenheiten und Charaktere ihres verschlossenen innern Lichts entbinden. Ihre Aufgabe ist das Klare, das in sich selbst Ruhende, mit einem Wort das Schöne; das Schöne aber ist die Ausgleichung zwischen Inhalt und Form; es ist zwar nicht der Sieg des einen Widerstrebenden über das andre, es ist jedoch der Waffenstillstand. — Ein Volk kann den Kampf um die Freiheit nicht eher beginnen, als bis es in einer hervorragenden Individualität ein Zentrum gefunden hat. Leider ist hierin bedingt, daß wir anfangen müssen, vor dem Freund zu zittern, sobald wir vor dem Feind zu zittern aufhören. Es ist der Geist, der die Masse belebt und bewegt, der sie mitten in der Begeisterung kommandiert, der sie zu genau kennen lernt, um sich nicht von seiner eignen Notwendigkeit zu überzeugen. Wir sehen, daß der Kampf nicht dem Reiter, sondern nur den Sporen gilt, wir wissen, daß der Zügel, wenn er auch heute noch so lose hängt, doch morgen schon wieder straff angezogen werden kann, wir zweifeln nicht, daß dies über kurz oder lang durch die erste oder die zweite Hand geschehen wird, und der Dichter, der ein solches Bild im Spiegel seiner Poesie auffängt, gibt uns nichts, als die trostlose Gewißheit, daß wir nicht einmal das Recht haben, darüber zu fluchen! Ich will der Menschheit ihre Progressionen nicht absprechen, es mag noch ein ungeheurer Raum vor ihr liegen, den sie durchwandern soll. Aber so viel ist ausgemacht, daß die Menschen sich bis jetzt in Masse noch immer miserabel bei der Parade ausnehmen. Wie elend sind die Niederländer im Egmont, um so elender, je treuer der große Dichter sie zeichnete. Wie schlecht kommt das Volk selbst bei Shakespeare weg, den man doch wohl nicht auf die Autorität eines neuen Romans hin aristokratischer Vorliebe bezichtigen will. Die Schweizer im Tell sehen freilich recht gut aus, doch das verdanken sie der bengalischen Flamme, die Schiller nicht sparte.

In dem Masaniello des Herrn Alexander Fischer weht hie und da ein frischer Hauch, nur setzt dieser Hauch wenig in Bewegung. Ich habe immer gezweifelt, ob Masaniello ein tragischer Held sei, Herr Fischer hat meinen Zweifel durch seine Behandlung nicht beseitigt. Sehr anstößig und keineswegs durch die kecke Vorrede gerechtfertigt sind die vielen überflüssigen Roheiten seines Stücks. Der Dichter darf sich über bedenkliche Dinge derb und geradezu ausdrücken, denn die Unschuld tut dies immer und die dichterische Begeisterung ist die höchste Unschuld; aber er darf solche Dinge nicht aufsuchen, sie müssen ihm in den Weg kommen.

# Über den Stil des Dramas.

1847.

Der Dialog ist leicht! Der Dialog ist schwerfällig! Das ist das einzige, was die Rezensenten, und selbst die besseren, über den Stil eines Dramas zu bemerken pflegen. Diese Bemerkungen zeigen ihre Flachheit aber schon durch ihre Allgemeinheit. Denn gingen sie aus wahrer Sachkenntnis hervor, so müßten sie auf einzelne Szenen, ja auf einzelne Reden, beschränkt werden, da die Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit des Dialogs gar kein charakteristisches Kennzeichen eines ganzen Dramas sein kann, wenn es anders ein ernstes und ein Dichterwerk ist.

Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas, und die Kritik tut schon darum wohl, bei ihr zu beginnen, weil sie, wenn sie hier nicht befriedigt wird, gar nicht weiter zu gehen braucht. In der Idee, selbst in den Charakteren, versteckt sich das Abstrakte sehr tief und wird um so schwerer entdeckt, als in diesem Kreise auch das Konkreteste bei seiner symbolischen Natur darauf zurückführt, es sich also um die immer äußerst schwierige Ermittelung handelt, ob eine an sich schon bis zur Unmerklichkeit feine Linie überschritten wurde oder nicht. In der Sprache offenbart es sich dem ästhetischen Sinn sogleich, denn nur durch sie und in ihr wird die lange objektivlose Arbeit des poetischen Geistes, die in einigen Stadien sogar mit dem Geschäft des Denkers, der Tätigkeit des Psychologen in freilich modifizierter Form zusammentrifft, zur entschiedenen Dichtertat. Aber allerdings muß man, um sich an die Analyse der Sprache wagen und aus ihrer Beschaffenheit das Urteil ableiten zu dürfen, den spezifischen Unterschied zwischen einer Relation und einer Darstellung erkannt haben, und diese Erkenntnis scheint selten zu sein, setzt auch wirklich manches voraus, was über die Fähigkeit, einen Satz von einer Periode zu unterscheiden, hinausgeht.

An der Sprache ist es die wunderbarste Seite, wie der allgemeine Geist des Volks, dessen Produkt sie ist, und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwecken bedient, ineinanderwirken und, sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, ein Drittes erzeugen, das beiden gemeinschaftlich angehört. Der allgemeine Geist und der individuelle stehen sich in diesem Prozeß wie Zeichner und Kolorist gegenüber; der eine zieht die Linien, hält sich deshalb streng in der Sphäre des Fundamentalen und trennt, um dies zu können, alles Begleitende aufs schärfste vom Wesentlichen; der andere gibt die Farben und sieht sich hierin

eben durch diese Trennung, die nicht allein die Eigenschaften, Zustände und Verhältnisse an sich von den Dingen abgeschnitten, sondern auch für die graduelle Bestimmung derselben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übrig gelassen hat, vorgearbeitet und unterstützt. Die Sprache erscheint hiebei als fest und flüssig zugleich; als fest, indem sie die Überschreitung des nach den ihr zugrunde liegenden Uranschauungen und Erfahrungen einmal gezogenen Kreises, der sie zur Trägerin einer bestimmten Nationalität macht, nicht gestattet; als flüssig, indem sie sich der freien Bewegung innerhalb dieses Kreises, der größeren Vertiefung in diese Anschauungen und Erfahrungen und der weiteren Verknüpfung derselben nicht widersetzt. Dies gilt von allen Sprachen ohne Ausnahme; von dem Maß der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet, hängt der Wert jeder einzelnen ab, nicht aber von dem Grade des an sich relativen, weil klimatisch und sonst, bedingten Wohllauts, denn eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichtsdestoweniger geistlos und unpoetisch sein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokalfülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungsunfähigkeit trotzen. Darauf aber kommt es an, daß der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange, daß er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten, durchsichtigen Leib erhalte; nicht darauf, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Messen ein Zwittermedium herausgebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, sich der Musik um einen Schritt zu nähern, mit dem unschätzbaren Vorzug, den Geist mit jeder seiner Lebensregungen unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlen muß.

Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Gestalt, als Denken und Dichten, in der Sprache hervor. Natürlich ist dies schon in der Sprachbildung selbst, seiner ersten und größten Tat, zu der alle übrigen sich verhalten, wie die Kinder zur Mutter, der Fall, und wenn hier die Tätigkeit dieser beiden Faktoren auch unmittelbar zusammenging, so geschah das doch nicht auf eine in dem Produkt nicht mehr zu unterscheidende Weise. Im Gegenteil setzen sich Denker und Dichter nur durch strenge Sonderung der einem jeden dieser Faktoren angehörigen Formen und Zeichen gründlich in den Besitz der Sprache und versichern sich ihrer Kraft, machen aber freilich auch zuweilen, und nicht selten zur Unzeit, die Erfahrung, daß der eine hie und da für

den anderen, aushelfend oder vorgreifend, eingetreten, oder gar daß die ganze Arbeit, nach irgendeiner Seite hin, z. B. sehr oft, wo die gespenstisch-abstrakte Vorsilbe un sich aufdrängt, zu früh eingestellt worden ist. Hier ist der Punkt, auf dem der Gedanke an eine Universalsprache, gegen die sich die verschiedenen Nationalsprachen wie ebensoviele ihr vorhergegangene Exerzitien verhielten, deren Zweck auf relative Ermittelungen und Vorbereitungen hinausliefe, wenigstens nicht unvernünftig und willkürlich erscheint. Allerdings deckt in den letzteren immer eine die Lücken der anderen, auch sind diese Lücken selbst durchaus charakteristisch, müssen also nicht als rohe Zufälligkeiten betrachtet werden, sondern als notwendige Konsequenzen des den ganzen Schöpfungsprozeß beherrschenden Individualisierungs-Gesetzes, als stumpfe Linien an den geistigen Physiognomien der Völker, die sich vor dem rechten Auge ganz von selbst in sprechende an der Physiognomie der Menschheit verwandeln. Aber die Kenntnis der Rahmen erweitert nicht die Spiegel, und die Hoffnung, sie alle dereinst näher und näher zusammenrücken, dann zerbrechen und auf dem Gipfel der Zivilisation in einem einzigen verschmelzen zu sehen, ermangelt keineswegs des Fundaments. Denn es handelt sich hierbei nicht um die Abfindung eines unberechtigten, nicht aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehenden, sondern nur von einer ihr fremden Sphäre aus an sie angeknüpften Gelüstes, etwa nach größerer Gemächlichkeit im äußern Verkehr, im Handel und Wandel; es handelt sich um die Befriedigung des tief in der Natur des Geistes begründeten Bedürfnisses, in jedem Kreise, und also auch in dem der Sprache, von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu den höheren und zum höchsten, sie alle in sich aufnehmenden vorzudringen. Auch soll, um zu diesem Ziel zu gelangen, nicht aus dem Stegreife ein Sprung unternommen, es soll nur einfach fortgeschritten werden, da man, wenn kein Stillstand eintritt, auf demselben Weg, und ungefähr auch mit denselben Opfern in bezug auf das dahinten zu lassende gar zu individuelle Beiwerk, von der Nationalsprache zur Universalsprache kommen muß, auf dem und mit denen man von der Individualsprache, um die ersten stammelnden Verständigungs- und Mitteilungsversuche so zu nennen, zur Familien-, Provinzial- und Nationalsprache kam.

Weiter nun und entschiedener gehen Denken und Dichten in dem Individuum, das sich der Sprache zu seinen Einzelzwecken bedient, auseinander; doch muß man sich auch hier keine absolute Trennung vorstellen. Der menschliche Geist wirkt immer in

ungebrochener Totalität, und wenn er sich auch gewöhnlich nur mit der einen oder der andern seiner Fakultäten gegen die Welt herauskehrt, so sind die übrigen darum nicht minder vorhanden, weil sie die bescheidene Arbeit der Ernährung verrichten und auf das Zeugungsgeschäft Verzicht leisten. Uns interessiert hier vornehmlich der spezifische Unterschied, der zwischen dem Denk- und dem Dichtungsvermögen besteht; an die höhere Einheit derselben müssen wir uns aber auch erinnern, weil beide eine Seite haben, worin sie zusammenlaufen und weil gerade diese Seite das Hervortreten gewisser Zwittererscheinungen und die Verwechslung derselben mit den normalen erklärt, die sonst unerklärlich sein würde. Das Denkvermögen betätigt sich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philosophischen System; das Dichtungsvermögen in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduktion symbolischer Anschauungen und gipfelt im geschlossenen Kunstwerk. Der Begriff wurzelt aber in der Anschauung und tritt zunächst als Vorstellung auf; die dichterische Anschauung partizipiert durch ihre symbolische Beschaffenheit, die sie eben über die gemeine erhebt, am Begriff, und beide unterscheiden sich ihrer Richtung nach darin, daß der Begriff in unendlicher Ausbreitung alles Besondere ins Allgemeine auflöst, die dichterische Anschauung in ebenso unendlicher Vertiefung das Allgemeine im Besonderen aufdeckt. Wenn man dieses Grundverhältnis gehörig erwägt und dabei berücksichtigt, wie schwer überall ein Letztes zu fassen ist und wie viele Stufen hinauf und hinunter führen, so wird man nicht allein die Entstehung einer sogenannten poetischen Philosophie und einer philosophischen, bald didaktischen, bald rhetorischen Poesie begreifen, sondern es auch natürlich finden, daß Philosophie und Poesie die Masse in der Regel um so mehr anziehen, je weniger sie ganz sind, was sie sein sollen. Es wird nicht alles Philosophie, was dazu ansetzt, nicht alles Poesie oder gar Kunst, was sich poetisch anläßt, und dies schnöde Mittlere, das im Werdeprozeß stecken bleibt und die rohen Elemente zu wohlfeilem und müheloſem Genuß darbietet, verursacht alle jene Verwirrungen, die den Künstler in seinem instinktiven Bewußtsein, den Philosophen in seinem Prinzip beirren könnten, wenn beide die Unvermeidlichkeit und Konsequenzlosigkeit derselben nicht gerade vermöge dieses Bewußtseins und dieses Prinzips erkennen lernten.

Die Dichtung erwächst also aus der Anschauung, sie hat es mit dem Leben zu tun und ist dessen Spitze. Das sprachliche Produkt, das entsteht, wenn ein positiv individueller Geist (denn negativ individuell sind sie alle) den allgemeinen auf die oben

entwickelte Weise durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt; es setzt beide Faktoren mit gleicher Notwendigkeit voraus, ist darum Ausdruck zugleich der Bildung, wie der Artung eines Individuums und kann schon deswegen nicht, wozu die leere Schönschreiberei unserer Tage es gern machen möchte, eine beiläufige Eigenschaft des Nichts sein, der Zähler einer Null, das Fleisch einer Luftblase. Anschauungen beruhen, näher oder entfernter, auf Überlieferungen der Sinne, der poetische Stil ist daher, dem Grundelemente nach, ein sinnlicher; er bedient sich, soweit der Schatz reicht, nur der lebendigen Wörter, das heißt derjenigen, welche den Dingen nicht, wie die toten, zahlenhaften, willkürlich eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden; er reiht sie so aneinander, daß sie sich durch den Schatten, den sie werfen, den Glanz, den sie verbreiten, gegenseitig nach jedesmaligem Bedürfnis des Kolorits verdunkeln oder heben; er wird die ihm notwendige Bildlichkeit aber nie durch die Verstandesoperation der Bilderhäufung erreichen wollen, denn er weiß, daß ein sogenanntes Bild, wenn es nicht aus der Sprache heraus geboren, sondern mühsam aufgejagt und umständlich ausgemalt wird, selten etwas anderes ist als eine chinesische Laterne, die der bankerotte Poet neben einer grauen Abstraktion aufhängt, um Blödsichtige zu täuschen. Dies gilt von aller Poesie, also auch von der dramatischen; für diese ergeben sich jedoch in bezug auf Sprache und Stil noch ganz besondere Gesetze. Das Drama ist die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt, hat aber nichtsdestoweniger die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen und den alles umfassenden Verstand, der ihm im ganzen zugrunde liegen muß, im einzelnen hinter anscheinender Willkür zu verstecken; es soll eine Welt sein, keine Uhr. Die Lösung dieser Aufgabe hängt nun zwar zunächst von dem Wechselgeflecht der Charaktere und Situationen ab, von dem Grade, wie diese sich gegenseitig bedingen und dem Verhältnis, worin sie zum Ideenzentrum stehen, sie findet ihre vollständige Realisierung aber erst in der Sprache. Alles übrige mag beschaffen sein, wie es will, es ist bloßer Chylus, oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Atemzug; nur durch die Sprache wird es, was es werden soll oder kann: Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache. Die Darstellung gibt den Werdeprozeß in seiner ganzen Tiefe und begleitet alles, was sie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt, die Menschen, ihre Neigungen und Leidenschaften, zum Teil sogar das Medium, dessen sie selbst sich bedient, die Sprache; sie führt

das Leben in der ihm wesentlichen Gestalt eines rastlosen Sichumgebärens vor, bei dem das Kind augenblicklich wieder zum Vater wird, und erzwingt sich darum auch einen unbedingten Glauben, denn sie ist die Probe ihrer selbst. Die Relation dagegen ist an das Fertige, sei es auch das Fertige im Werdenden, gebunden, sie legt das Leben wohl den entscheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Resultat, aber sie dringt nicht in die Übergänge; deshalb nötigt sie uns auch nie ein: So ist es! ab, sondern höchstens ein: So kann es sein! und es ändert hieran nichts, ob das Individuum aus sich selbst schöpft oder aus der Welt. Es ist dies alles nicht etwa so aufzufassen, als ob der auf Relationen beschränkte Geist erst in der Sprache anfinge, sich von dem darstellenden zu unterscheiden; es wird nur behauptet, daß, sobald er sich in ihr zu verleiblichen sucht, jede Täuschung über die eigentliche Beschaffenheit seines Vermögens aufhört und daß sie das einzige Kriterium ist, das niemals trügt. Das Charakteristische des dramatischen Relationenstils im Gegensatz zu der Natur der Darstellung ergibt sich aus den vorhergehenden Bemerkungen von selbst; er wird immer kurz oder phrasenhaft sein, kurz, weil er meistens nur eine oder einige Linien zu ziehen hat, phrasenhaft, weil er hiermit zu früh fertig zu werden fürchtet und dann allerlei überflüssige Schnörkel hinzufügt. Die Kürze ist seine Tugend, man kann ihm kein größeres Lob beilegen, als daß er leicht und gedrungen sei. Ganz anders verhält es sich mit der Darstellung. Bei jedem Schritt, den sie tut, drängt sich ihr eine Welt von Anschauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die sie alle mitnehmen muß; die Lebensäußerungen kreuzen sich und heben sich auf, der Gedankenfaden reißt, bevor er abgesponnen wurde, die Empfindung springt um, das Wort sogar verselbständigt sich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralysiert, denn jedes ist ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel. Hier wäre der Häckerling kleiner Sätze, der Blutkügelchen nach Blutkügelchen, Faser nach Faser hinzählt, sehr wenig am Platz; es handelt sich um Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesamtheit, nicht bloß ihrer Ergebnisse, wie bei der Relation, und Rauhigkeit des Versbaus, Verwicklung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck ist als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen. Bei diesen Andeutungen über das Unsagbare lasse ich es bewenden,

ich habe sie an den Sprachbildungsprozeß selbst anknüpfen zu müssen geglaubt, weil das Rätsel, das ich einigermaßen ins Enge zu bringen suchte, unmittelbar auf ihn zurückführt und keine einzige Frage anregt, die, wenn überhaupt, nicht dort ihre Erledigung fände. Es sollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, daß Shakespeare nicht ohne zureichenden inneren Grund seinen Dialog vor sich herwälzt, wie Sisyphus den Stein, und daß man kein Recht hat, ihn etwa auf den Kotzebueschen, als auf ein Muster, zu verweisen, obgleich dieser zierlich tanzt und hüpft, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben.

## Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zueinander?

1847.

Wenn die Poeten unsrer Zeit, namentlich die dramatischen, das Ziel verfehlen, so redet man sich und ihnen gewöhnlich ein, das rühre daher, weil sie einen verkehrten Weg einschlagen, und erspart sich die Untersuchung, ob denn auch von vornherein die nötigen Mittel vorhanden gewesen sind, und ob die meisten derselben, wenn sie sich auch über die Anlage selbst nicht täuschten, sich doch nicht über den Grad derselben getäuscht haben. Unstreitig ist der Verstandesirrtum, der so herauskommt, auch leichter zu ertragen, als der innere Mangel, der sonst eingeräumt werden müßte, und darin mag der Grund liegen, warum man so hartnäckig an ihm festhält; in diesen müßte man sich ein für allemal mit unbedingter Resignation ergeben, jenem dagegen wäre abzuhelfen, wenigstens scheinbar, da eine Legion mißlungener Versuche die Befugnis, immer neue wieder anzustellen und die Hoffnung, endlich einmal das Rechte zu treffen, nicht ausschlösse, der Tag der letzten Rechenschaft also niemals käme. Aber wenn nun der Beweis geliefert werden sollte, daß ein solcher Irrtum ohne einen solchen Mangel auch nur möglich wäre, so würde sich's schnell zeigen, welch eine Widersinnigkeit man behauptet hätte. Denn daß die schaffende Natur auf jeder Höhe, die sie auf ihrem langen Wege von der Basis bis zur Spitze zurücklegt, eine Weile ausruht und das hervorruft, was sie auf ihr schon hervorrufen kann, ist klar, und nicht minder, daß auf diese Weise in der physischen, wie in der geistigen Sphäre hin und wieder an gewissen Punkten mit Notwendigkeit ein Übergangsgeschöpf hervortreten muß, das der Idee nach einer höheren Gattung angehört, als es durch seine noch mangelhaften Organe zu realisieren

vermag. Wie könnte solch ein Geschöpf nun aber wohl dem Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen entfliehen? Der fliegende Fisch wird aus dem leichten Element, in das er hineinstrebt, immer wieder in das schwerere, dem er sich zu entziehen sucht, zurückfallen, die Fledermaus wird niemals Vogel und ist doch unleugbar mehr als das Tier, mit dem sie den Namen teilt, der unzulänglich begabte Dichter zieht im Traum phantastische Fäden, bringt es aber nie zum Gewebe und ist darum das Spiel jedes Windes, der in seine luftige Schöpfung hineinbläst. Das alles ist einfach; wie jedoch mit entschiedener Kraft eine unentschiedene Richtung, mit dem Vermögen für das Bestimmteste, worin eine solche Kraft eben besteht, ein unbestimmtes Abirren ins Wüste und Leere hinein vereinbar sein könnte, ist durchaus nicht zu begreifen.

Man wird daher wohl zu der entgegengesetzten Betrachtungsweise zurückkehren und einräumen müssen, daß der Poet, der den rechten Weg nicht zu finden weiß, schon darum nicht der rechte sein kann, wenn damit auch die meisten unsrer sogenannten Literaturhoffnungen wegfallen. Kraft und Erkenntnis bedingen sich im Dichter, wie überall, gegenseitig. Die Natur ist nicht so grausam, dem Individuum, dem sie die Kraft versagte, die Erkenntnis aufzudrängen, denn sie würde es dadurch vernichten, sie ist noch weniger so unverständig, dem Individuum, dem sie die Kraft verlieh, die Erkenntnis vorzuenthalten, denn sie würde dadurch die höchsten Wirkungen, die sie durch dasselbe bezweckt, schwächen, ja aufheben. Wo die Erkenntnis mangelt, da gebricht es sicher an der Kraft, ihr zu genügen, und wo die Kraft ausreicht, da kann es an der Erkenntnis nimmermehr fehlen. Man hat sich in Deutschland freilich den Begriff des Naiven, den man noch instinktmäßig als die Grundbedingung alles künstlerischen Wirkens festhielt, auf eine Weise zurechtgemacht, die diesem Axiom widerspricht, aber das ist eben ein Unbegriff. Man setzt das Naive in einen beharrlichen Zustand dumpfer Unbewußtheit, in dem das Schöne nicht bloß, wie allerdings geschieht, empfangen, sondern auch geboren werde, und reduziert so die zwei Momente, in die der schöpferische Prozeß zerfällt, ohne daß eins das andere beeinträchtigt, auf einen. Es ist nun zwar seltsam genug, daß sich diese Vorstellung gerade bei uns festsetzen konnte, da wir doch in dem Briefwechsel, den unsre beiden größten Dichter in der Fülle ihrer Kraft, zu der Zeit, wo sie ihr Bestes lieferten, miteinander führten, die schlagendste Widerlegung derselben haben; oder waren Schiller und Goethe sich nicht fast bis zur Durchsichtigkeit klar? Sie steht aber offenbar noch bis auf diesen

Tag in Ansehen, und der Grund ist, wie öfter in ästhetischen Dingen, in der Verwechslung der Karikatur mit dem Wesen der Sache zu suchen. Es gibt nämlich eine doppelte Naivität, die triviale, deren sich der Besitzer nicht rühmen würde, wenn er wüßte, daß sie auf lauter Negation beruht, und die echte, die nicht den Geist, und also auch nicht das von diesem unzertrennliche Bewußtsein, ausschließt, wohl aber eine bestimmte Form des Geistes, die Reflexion. Beide muß ich etwas näher charakterisieren.

Die triviale Naivität wurzelt allerdings, jener Vorstellung gemäß, im vollständigsten Erkenntnismangel und wird nur durch diesen, und durch das, was ihr fehlt, in Tätigkeit gesetzt. In ihr feiert die Natur den possierlichsten ihrer Triumphe und erreicht durch Versagen und Nehmen, was sie durch Gewähren und Geben nie erreichen wird, unerschütterliche Selbstgefälligkeit und unerschöpfliche Produktivität. Ihr beweist die Abwesenheit einer Eigenschaft immer die Anwesenheit einer andern, die Leere an allem idealen Gehalt z. B. die Fülle konkreten Lebens. Sie weiß von keinem Gesetz, weil kein Gesetz auf sie rechnet, und kann sich deshalb auch an keins stoßen; sie soll nur spielen, und sie spielt das Königsspiel in dem schrankenlosen Bereich des Nichts. Desungeachtet erlaubt sich die Natur nicht etwa bloß einen neckischen Scherz mit ihr, sondern erfüllt eine mütterliche Pflicht gegen sie, wenn sie das Licht von ihr abhält. Übergehen konnte sie sie nicht, sie war möglich und darum notwendig, aber eben weil sie ihr alle und jede Ausstattung für Tat und Wirkung vorenthielt, war sie ihr einen Ersatz in erhöhtem Selbstgenuß schuldig, und den hat sie. Freilich gibt es auch, und das ist natürlich, da ja jede Stufe weiterführt und alle Übergänge sich ineinander verlaufen, in dieser trivialen Naivität Grade, und es finden sich Individuen, die zuweilen eine Ahnung des inneren Defizits durchfröstelt; so haben wir jetzt in Deutschland einen erwachten Iffland, der sicher mehr ist, wie der frühere schlafende, und der doch wie weniger aussieht, weil er sich selbst bezweifelt. Doch dies geschieht nur in einzelnen seltenen Momenten, und von einem Durchbruch der Erkenntnis ist nicht die Rede, sie unterdrücken ihn mit Gewalt. Der fliegende Fisch tröstet sich, wenn er wieder heruntertaumelt: Ich bin Bruder des Adlers und des Leviathans zugleich, und die Fledermaus denkt: Mir gehört der Tag, wie die Nacht! Dennoch tritt, solchen Individuen gegenüber, unbedingt die Zurechnung ein, die bei den übrigen, noch unter sie gestellten, wegfällt, denn wenn sie ein mangelhaftes Talent, dessen Lückenhaftigkeit sie, ungleich diesen, selbst

fühlen, mit entschlossener Resignation wegwürfen, so könnten sie sich als Geister vollenden und aus den letzten Produzenten die ersten Kritiker werden. Sie ziehen vor, sich und die Welt zu betrügen und büßen als Menschen, was sie als Künstler verbrechen, da ästhetische Sünden, so gut wie moralische, ethische Nachwirkungen haben, wenn sie auch keine kriminelle Strafen nach sich ziehen, sondern nur innerlich am Kern des Wesens zehren. Hier gilt Schillers tiefer Ausspruch: „Das kleine Ich, das sich nicht so weit zu erweitern vermag, daß es dem Ideal genügt, verengert das Ideal nach sich!" Das ist ein Frevel, aber doch gewiß auch ein Fluch!

Von diesem allen trifft nun nichts die echte Naivität. Nichts? doch, der Schein, und aus diesem Schein eben ist die widersinnige Vorstellung, die uns hier beschäftigt, hervorgegangen. Das werden wir gleich sehen. Wenn die triviale Naivität vom Gesetz nichts weiß und nichts wissen darf, weil sie eben des Selbstgenusses wegen hervorbringen muß und doch nichts hervorbringen kann, was vor dem Gesetz Bestand hätte, so ist die echte, als reinste Erscheinung des Genies und als einzige des vollen und ganzen, so gesetzmäßig organisiert, daß das Gesetz sich ganz von selbst in ihr vollzieht, daß sie sich auf dasselbe nicht erst zu besinnen, nicht erst die Probe zu machen braucht. Bei der einen fällt also, wie bei der anderen, das Moment der Reflexion weg; aus den verschiedenartigsten Gründen zwar, aber was tut's, der gemeine Beobachter findet einen Vergleichungspunkt heraus und konfundiert nun nach Lust und Belieben. Ein Denken, das, wie schon A. W. Schlegel bemerkt, nur darum nicht als Nachdenken auftritt, weil es zu schnell vonstatten geht, ist ihm überhaupt kein Denken mehr und fällt mit dem trivialen Denkunvermögen zusammen; der Blitz ist kein Feuer, weil er ohne Zündhölzchen zustande kommt, Ideen, die wie Goldadern den Berg, das Kunstwerk in seiner Tiefe durchkreuzen, sich aber nirgends in klingende Sentenzen-Scheidemünzen umsetzen, sind keine oder doch nur zufällig, ohne Wissen und Wollen des Künstlers hineingeraten und eher dem, der sie entdeckt, als ihm selbst anzurechnen, wie dem Erwachsenen die Reflexion über ein Kinderspiel, dem er zusieht. Es liegt der ganzen Betrachtungsweise offenbar außer der Oberflächlichkeit des Geistes auch einige Gemeinheit des Herzens zugrunde. Man wollte der unbequemen Ehrfurcht vor dem Ursprünglichen, das im Genie zur Erscheinung gelangt, los sein und erfand sich deswegen von der Naivität, die es unzertrennlich begleitet, einen Begriff, der es an sich zwar in seiner Würde und Bedeutung unangetastet läßt, den Träger aber,

das damit ausgestattete und nach der Meinung von ehedem bevorzugte Individuum, noch unter die gewöhnlich begabte Menschennatur hinabdrückt. Wenn ein Kind spielend eine Uhr zusammensetzte, aber gar nicht ahnte, daß sich damit die Zeit messen ließe, sondern sie zum Kegeln benutzen wollte, könnte man ihm das Ding nicht aus der Hand nehmen und es brauchen, das Werk hochschätzen und doch über das Kind lächeln? Solch ein Kind wollte man gern aus dem Genius machen!

Wir haben uns überzeugt, daß dieser Unbegriff nur das Wesen der trivialen Naivität ausspricht und auf die echte nicht paßt; er kann also gegen das oben ausgesprochene Axiom nichts beweisen.

---

## Wallenstein.

(Dramatisches Gedicht in drei Teilen von Schiller. Zum ersten Male vollständig dargestellt auf dem Hof- und National-Theater.)

1848.

Das Hof- und National-Theater ist in der letzten Zeit Gegenstand vielfältiger „Interpellationen" geworden. Rezensenten und Dichter haben sich einmütig gegen dasselbe erhoben, und an den letzteren namentlich ist die edle Uneigennützigkeit anzuerkennen, die sie dadurch an den Tag legten. Der Rezensent comme il faut hat nichts zu fürchten, wenn das wahre Schauspiel das Puppenspiel, an das wir gewöhnt waren, endlich einmal verdrängt; er gewinnt wohl dem Shakespeare selbst das ab, was man eine schwache Seite nennt. Er hält sich z. B. im „Lear" an die Torheit des Königs, sein Reich bei Lebzeiten zu verteilen, und doch keinen Sklavenkittel anzuziehen; er erklärt das einfach für lächerlich, und fragt dann, triumphierend im Gefühle seiner glücklich konservierten Superiorität, was eine Tragödie wert sein könne, die auf eine Lächerlichkeit gegründet sei? Daß jedes Kunstwerk der Art, ohne Ausnahme, von einem Punkte, wo das Gesetz des zureichenden Grundes zu kurz kommt, ausgeht und ausgehen muß, davon weiß er nichts, und wenn Rötscher ihn wegen einer so groben Unwissenheit auslacht, so schimpft er ihn dafür einen in Vorurteilen eingerosteten Pedanten, und zeigt ihm, daß Ignoranz und Frechheit immer beisammen sind, glaubt auch, den Mann und mit ihm die Wahrheit selbst beseitigt zu haben, wenn dieser es unter seiner Würde findet, von ihm weitere Notiz zu nehmen. Mit dem Dichter steht es schon anders. Dem kann es übel bekommen, wenn er

den Heroen, die der bisherige Lauf der Welt aus ihrem eigenen Tempel ausschloß, die Pforten öffnet; denn er soll ihnen nicht aus der Ferne zum Beweis seiner bestialischen Unempfindlichkeit gegen alles Erhabene und Schöne mit in den Taschen gesteckten Händen Gesichter zuschneiden, er soll mit ihnen ringen, und sich neben ihnen behaupten, und dazu gehört Kraft. Je größere Gefahr dieser also bei der Regeneration der Bühne läuft, um so höher ist seine Bemühung, sie herbeizuführen, zu schätzen, vorausgesetzt natürlich, daß er die Gefahr kennt.

Die Direktion des Hof- und National-Theaters hat den Interpellanten jetzt durch eine Tat, nämlich durch die erste vollständige Darstellung des „Wallenstein" geantwortet. Es sind fast sechzig Jahre, daß die deutsche Literatur den Wallenstein besitzt; denn am 25. März 1799 schickte Schiller nach siebenjähriger Arbeit seinem Freunde Körner in Dresden das erste Manuskript. — So lange also hat Wien, das sich stets der bedeutendsten mimischen Talente berühmen konnte, auf die vollständige Darstellung dieses Werkes Verzicht leisten müssen. Dennoch ist das Thema desselben nicht die rote Republik, sondern eine verunglückende Verschwörung. Es läßt sich über die früheren Zustände kaum etwas Schlimmeres sagen.

Ich bemerkte einmal gegen Cornelius, als er mir einen genialen, aber gewagten Karton zeigte, der Maler habe darum vor dem dramatischen Dichter viel voraus, daß er sein Gemälde nicht, wie dieser, Zug nach Zug vor dem Publikum auszuführen brauche, sondern es gleich völlig abgeschlossen vor demselben aufstellen könne. Dies ist auch wirklich ein äußerst wichtiger Unterschied. Wenn sich in unseren Theatern bloß die höchste Bildung versammelte, so würde er freilich wegfallen, denn diese weiß, daß sie es nur mit der Totalität des Kunstwerks zu tun hat, und schiebt — wenn sich anders nicht die in ihrer Hohlheit augenblicklich durchschaute Ohnmacht vor ihr spreizt — die Entscheidung so lange auf, bis das ganze Bild vor ihr abgerollt ist. Das ist aber leider nicht der Fall, und darum wird Pinselstrich nach Pinselstrich, Farbekorn nach Farbekorn dem Urteil unterzogen. Daher kommt das leidige Pointen-Auffangen, auf das die Mittelmäßigkeit spekuliert, und das den gestaltenden Künstler zur Verzweiflung bringt. Daher kommt das noch schlimmere voreilige Verdammen, das sich auf diese oder jene mißfällige Einzelheit stützt, die unumgänglich notwendig war, und die im weiteren Verlauf der Handlung von selbst ihr Gegengewicht erhält.

Noch nie hat ein Dichter den Rahmen so weit ausgespannt, und ist mit solcher Bedächtigkeit und Ausführlichkeit zu Werke gegangen, wie Schiller im Wallenstein. Er gibt nicht weniger als zwei Prologe, worin der eine allein fünf Akte zählt, und dann erst kommt das eigentliche Stück. Schon aus diesem Grunde durfte man begierig sein, wie sich das Publikum gegen das Werk verhalten würde. Man muß ihm das beste Zeugnis geben, und das ist ein glänzender Beweis für seine Bildungsfähigkeit. Freilich unterblieb das vermaledeite Beklatschen einzelner Stellen, die sich auf Verhältnisse der Gegenwart beziehen ließen, nicht ganz, und das mußte den ästhetischen Sinn, der nur den Maler, nicht aber die Palette und ihre rohen Farben anerkannt und gepriesen wissen will, schmerzen. Man sollte solche Beifallsäußerungen für einen Gutzkow, dessen dürftige Natur keine höheren zu erzwingen weiß, aufsparen. Aber es geschah selten, und im allgemeinen war die Wirkung, wie eine entschieden mächtige, so auch durchaus die rechte. Das muß der Direktion zur Freude gereichen, und sie aufmuntern, den mit so vielem Glück eingeschlagenen neuen Weg mit Energie fortzusetzen. Wie ich vernehme, steht Shakespeares Julius Cäsar zunächst in Aussicht; hoffentlich wird er nicht lange mehr auf sich warten lassen. Dann dürfte endlich auch Heinrich von Kleist wohl einmal an die Reihe kommen, und in seiner wahren Gestalt. Nur in Deutschland, und auch in Deutschland nur vor der Revolution, konnte es sich ereignen, daß das einzige Lustspiel, das die Literatur aufzuweisen hat, Der zerbrochene Krug nämlich, für die Bühne fast nicht vorhanden war.

Über den Wallenstein selbst nur ein paar Bemerkungen, die zeigen mögen, daß eine Tragödie, wie ein Mensch, große Fehler haben und dennoch etwas Großes sein, und Großes wirken kann. Das Lager ist unstreitig Schillers glänzendste Dichterschöpfung, wie schon der Umstand beweist, daß es Goethe zugeschrieben werden konnte. Man erzählte von einem Maler, der eine Menge Pferde, Esel, Schweine usw. im buntesten Gewühl wüst durcheinander malte, und diese Tiere, trotz ihrer anscheinenden Freiheit und Ungebundenheit, so zu gruppieren wußte, daß sie, jedes in einer natürlichen widerborstigen Gestalt den Teil eines Buchstaben abgebend, zusammen den Namen Gottes ausdrückten; sieh, gleiches ist in Wallensteins Lager erreicht. Das sind alles rohe Soldaten und abenteuerliche Figuren, wie sie der Krieg zu Dutzenden hervorruft, und nichtsdestoweniger schreitet der historische Geist mit leuchtenden Augen auf eine, auch dem Halbblinden noch erkennbare Weise hindurch. Die Piccolomini und

Wallensteins Tod dagegen sind einem solchen Anfang gegenüber schwächlich, und lassen in der Architektonik, wie in der Ausführung, ein Unendliches zu wünschen übrig. Wie kümmerlich wird der Staat durch Questenberg repräsentiert, dem Wallenstein, das große, über das erlaubte Maß hinausgewachsene Individuum, doch als Opfer fallen soll und fällt. Wie überromantisch ist es, daß der Untergang des Helden durch sein übermäßiges Vertrauen auf Octavio motiviert wird, und dies Vertrauen wieder durch einen Traum! Wie macht sich hier in völliger Verkehrung eines dramatischen Grundgesetzes als Motiv geltend, was Farbenstrich geblieben sein sollte, und wie verkriecht sich an andern Orten wieder ein wirkliches Motiv hinter einen Farbenstrich, der es höchstens begleiten dürfte. Daß Max und Thekla, diese sogenannten idealen Gestalten, mit denen der Dichter seiner eignen Versicherung nach allein sympathisierte, leblose Schemen geblieben sind, weiß nachgerade jedes Kind, aber noch keiner erkannte, daß das ein Glück für das Werk ist. Wären sie, was sie sein sollten, und dabei so völlig schuldlos, wie sie hingestellt werden, mit welchen Empfindungen sähen wir sie untergehen? In der Tragödie darf niemand fallen, als durch sich selbst, das ist ein Axiom, das Schiller aus den Augen setzte, als er beim Entwurf seines Stückes Max und Thekla zu einem Menschenopfer für Wallenstein bestimmte. Der Eindruck wäre nicht tragisch, sondern gräßlich, wenn er bei Max' und Theklas innerer Nichtigkeit aufkommen könnte.

Die Darstellung war im allgemeinen billigen Ansprüchen genügend, und bewies, daß ein Drama, dessen Poetisches nicht bloß in der regelmäßigen Abzählung der Jamben liegt, sondern das echten Gehalt hat, nicht in allen seinen Teilen durch außerordentliche Schauspielerkräfte getragen zu werden braucht, um zu bewegen und zu erschüttern. Wenn die überall notwendig wären, so müßten wir bei ihrer Seltenheit auf die Aufführung Shakespeares überhaupt Verzicht leisten, aber sie sind es nicht.

Ich halte die Darstellung des „Wallenstein" für epochemachend, darum habe ich ihr meinen ersten Artikel über die deutschen Theaterverhältnisse gewidmet. Ich denke nämlich auch in dieser wichtigen Angelegenheit nicht zu „interpellieren", aber doch meine Meinung abzugeben, und da ich die dramatische Kunst im weitesten Umfange seit fünfzehn Jahren studiert habe, so bin ich dazu vielleicht berechtigt.

---

## Ludovico.

Eine Tragödie in fünf Akten von Massinger.
Bearbeitet von Deinhardstein.

1849.

Der Angelpunkt dieser Tragödie wird dem geschichtskundigen Leser aus dem Josephus bekannt sein. Erdichtet im vulgären Sinn des Wortes hat Massinger sie so wenig, wie Deinhardstein. Sie beruht auf einem historischen Faktum und auf einem ungeheuren, das einzig, wie kaum ein zweites, in den Jahrbüchern der Menschheit dasteht. Das müssen wir uns vor allem ins Gedächtnis zurückrufen.

Der jüdische König Herodes, durch den Bethlehemitischen Kindermord grauenvoll und düster ins Evangelium eingezeichnet, hat das in Wahrheit und Wirklichkeit getan, was Massinger seinen Herzog von Mailand tun läßt. Aber unter ganz andern Umständen und auf ganz andere Weise, so daß ein einfacher Auszug aus dem Josephus die beste Kritik des englischen Dichters sein dürfte. Herodes ging blutbespritzt und als Ungeheuer aus der Welt. Sein letzter Befehl war, daß man in dem Augenblicke, wo er ausgeatmet haben würde, die vornehmsten Bewohner Jerusalems, aus jedem Hause einen, niederhauen solle; er wollte beweint werden, und er glaubte, seinen Untertanen nur auf solche Art noch Tränen entlocken zu können. Dieser Abschied ist wohl nicht geeignet, ihm deutsche Herzen zu gewinnen, und ich möchte auch niemand, der an Gutzkows Werner oder an seinem weißen Blatt Gefallen findet, den Rat geben, sich mit dem König näher einzulassen. Herodes trat aber nicht als Ungeheuer in die Welt. Groß und edel, mit allen herrlichen Eigenschaften ausgestattet, die den Helden und den Mann machen, erscheint er als Jüngling und bleibt er lange Zeit; siegreich wirft er die ihm heimlich trotzende Gemeinheit danieder, wie den einen offnen Kampf wagenden Unverstand; wahlverwandtschaftlich schlägt ihm Antonius' stolzes Römerherz entgegen; kühn und unerschrocken verfolgt er seine Bahn, sich seiner Feinde, nach ihrem Verdienst und ihrer Würdigkeit, bald mit dem gezogenen Schwert, bald mit der stampfenden Ferse entledigend; das schönste Weib, die leuchtende Blüte des Makkabäerstammes, die weit und breit gepriesene Mariamne, wird ihm als Belohnung zuteil, obgleich ihre Mutter Alexandra den Emporkömmling haßt, ihr hoheprieſterlicher Oheim Hyrkan ihn nicht liebt, nur fürchtet; Antonius fügt die Krone hinzu. Wer auch nur so viel vom König Herodes weiß und nun Anfang und Ende miteinander vergleicht,

der sagt sich ohne Zweifel: Hier liegt der Stoff zu einer erschütternden Tragödie ersten Ranges vor, zu einer solchen nämlich, die die menschliche Natur an sich in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schicksalsmächten darstellt, die also nicht einen Kreis im Kreise beschreibt, sondern den Kreis selbst, der alle übrigen in sich faßt. Wenn er dann zugleich einigen Kunstverstand besitzt, so wird er augenblicklich hinzusetzen: nur derjenige wird diesen Schatz heben, der das Ende aus dem Anfang mit überzeugender Notwendigkeit hervorgehen zu lassen versteht.

Mariamne hatte einen Bruder, den Aristobolus, welchen Herodes, so wie er heranwuchs, an des verstorbenen Hyrkans Statt zum Hohenpriester ernennen mußte, um seiner Schwiegermutter zu genügen. Er tat es ungern, denn der Jüngling, wie tief er sonst auch unter ihm stehen mochte, besaß alles, was der Masse wohlgefällt und sie hinreißt, er war schön, wie seine Schwester, ein einnehmendes Wesen war ihm angeboren und obendrein rollte in seinen Adern königliches Blut. Herodes' Abneigung vor diesem, seine Machtvollkommenheit und seinen Thron selbst gefährdenden Schritt rechtfertigte sich nur zu bald; als Aristobolus sich am Laubhüttenfest dem wankelmütigen Volk in seiner neuen Würde zeigte, jauchzte es ihm, wie betrunken, zu, und daß Alexandra ihre längst gehegten ehrgeizigen Pläne durch ihren Sohn durchzusetzen beabsichtigte, war klar. Herodes stand auf einem Platz, den die Natur ihm bestimmt und den er durch ein Leben voll Arbeit und Mühe bezahlt hatte; jetzt, da er im höchsten Sinne erst zu wirken beginnen, da er sein noch immer in den engen mosaischen Anschauungen befangenes und dadurch dem Untergange entgegeneilendes Volk von dem Fluch des Buchstabens und dem Joche der Pharisäer befreien wollte, begann der Boden unter ihm zu wanken. Aber ein rascher Entschluß konnte noch alles retten, und diesen faßte er vielleicht um so eher, je sicherer er sich sagen durfte, daß er etwas Höheres verteidigte als sich selbst. Er lud den Aristobolus ein, sich mit ihm zu baden; der arglose Jüngling tat es und wurde bei dieser Gelegenheit von einigen vertrauten Hofleuten, die anfangs zum Scherz mit ihm rangen, im Wasser erstickt. Es war ein Mord, der wie ein Unglück aussah und nur den Verdacht, nicht die offene Anklage zuließ. Dennoch täuschte Herodes, trotz der Trauerkleider, die er anlegte, und trotz des prachtvollen Leichenbegängnisses, das er seinem Opfer ausrichtete, niemand, und am wenigsten seine Schwiegermutter. Sie verbiß zwar nach dem ersten Verzweiflungsanfall ihren Schmerz und lieh ihrem Argwohn keine Zunge; aber sie wandte sich durch die Königin von

Ägypten, mit der sie auf freundschaftlichem Fuße stand, um Hilfe und Gerechtigkeit an Antonius, und dieser, längst ein Sklave Kleopatras und ohnehin auch als Lüstling durch die ihm zugesandten Bildnisse des Aristobolus und der Mariamne geködert, zog Herodes auf Tod und Leben zur Verantwortung. Herodes liebte Mariamne mit fieberischer Leidenschaftlichkeit, er fürchtete, daß ihre Schönheit auf den Richterspruch des Antonius einen größeren Einfluß ausüben möge, wie der an ihrem Bruder verübte und aus politischen Gründen leicht zu rechtfertigende Mord, und um den Römer für diesen Fall um den Preis zu betrügen, sich selbst aber gegen das zu sichern, was ihm das Entsetzlichste dünkte, gab er einem Verwandten, seinem Oheim Joseph, heimlich den Befehl, Mariamne zu töten, wenn er selbst nicht wiederkehren sollte. Nun reiste er getrosten Mutes ab. Und es geschah, was seine Anklägerin nicht erwartet hatte, und was doch das Natürlichste war. Antonius war nicht klein und Herodes war nicht schlecht. Als sie sich wieder Aug' in Auge sahen, reichten sie sich auch wieder die Hände, und nicht bloß losgesprochen, sondern hochgeehrt, wie jemals, wurde der Judenkönig von dem römischen Dumvir entlassen; der sich schon als unausweichbar ankündigende Kampf um die Welt mit dem zähen und schlauen Octavian mochte mit dazu beigetragen haben. Herodes flog nach Jerusalem zurück und fand ein versteinertes Weib. Joseph hatte sein Geheimnis verraten, er hatte Mariamnen gesagt, welch ein Befehl ihm in bezug auf sie zuteil geworden sei; er hatte es nach dem jüdischen Geschichtschreiber getan, um ihr zu zeigen, wie unendlich Herodes sie liebe. Das kann nicht wahr sein! Nicht, als ob es nicht einen solchen Schwachkopf in Jerusalem hätte geben können; das wird keiner bestreiten wollen. Aber nimmermehr hätte Herodes sich über diesen Schwachkopf getäuscht und ihm den Befehl anvertraut. Hier ist Josephus schlecht unterrichtet, und wenn der Historiker das auch nicht ohne äußere Beweise einräumen will, der Dichter wird die innern unbedingt anerkennen und einen andern Schlüssel suchen müssen. Genug, Mariamne wußte, was sie so wenig wieder vergessen, als verzeihen konnte. „Wie kann sie's wissen?" fragte sich Herodes, mußte er sich fragen. „Durch meinen Mann, durch Joseph," flüsterte seine Schwester Salome ihm ins Ohr, die, wie die ganze herodianische Familie, auf Mariamne, ihres Makkabäerstolzes wegen, längst aufgebracht gewesen und nun auch noch eifersüchtig auf sie geworden war, vermutlich, weil Joseph, um sich die Vollziehung des ihm erteilten Auftrags möglich zu machen, sich in Heuchelei und Verstellung Mariamnen und ihrer Mutter öfter wie sonst

genähert hatte. Herodes glaubte seiner Schwester und ließ seinen Oheim mit der fieberhaften Voreiligkeit, die ihn überhaupt charakterisierte, töten, ohne ihn zuvor auch nur zu hören. Dadurch beraubte er sich jedes Mittels, klar in die Sache zu sehen, und Mariamne wurde ihm ein unheimliches Rätsel; er wagte nicht die Hand an sie zu legen und konnte sie auch nicht mehr küssen, ohne zu schaudern. Nun brach das Weltungewitter aus. Antonius und Octavian rüsteten sich gegeneinander und jeder scharte seine Freunde um sich herum. Herodes ließ sich nicht säumig finden, er machte sich sogleich auf den Weg, um Antonius bei Actium zu Hilfe zu kommen. Zuvor jedoch gab er dem Soemus, demjenigen seiner Diener, den er für den treuesten hielt, denselben Befehl, welchen er bei seiner ersten Abreise seinem hingerichteten Oheim Joseph gegeben hatte. Nach Actium kam er nicht, weil Antonius ihm einen Boten entgegenschickte, der ihm den Auftrag brachte, sich gegen die aufrührerischen Araber zu wenden. Das tat er und bezwang sie. Währenddessen verlor Antonius die Schlacht und fiel bald darauf durch Selbstmord; nun hatte die Welt nur einen Herrn mehr. Dadurch war Herodes' Lage in ihr Gegenteil verkehrt worden; was Antonius als Verdienst belohnt hätte, konnte Octavian nur als Verbrechen strafen. So glaubten alle, so glaubte namentlich Soemus, der jetzt, wie Joseph, sein Geheimnis verriet, aber aus andern Gründen wie dieser. Er erblickte in Mariamne schon die Thronfolgerin und wollte sich für alle Zeiten ihre Gunst erwerben, bis zum Untergang des Antonius hatte er es treu bewahrt.

Doch alle irrten sich. Herodes begab sich stehenden Fußes zu Octavian und sagte: Welch ein Freund ich bin, hast du gesehen; ich war Antonius treu bis in den Tod. Aber Antonius lebt nicht mehr, und da ich nur seinetwegen dein Feind war, so kann ich von jetzt an dein Freund sein! Dabei hatte er die Krone abgelegt, aber nicht das Schwert und nicht das königliche Gewand. Auch Octavian war Mann genug, um einen Mann schätzen zu können; statt dem Herodes den Kopf zu nehmen, setzte er ihm die Krone wieder auf und gab ihm noch eine neue Provinz. Abermals kehrt Herodes nach Jerusalem zurück, stolz auf sein Glück und trunken von erlaubtem Selbstgefühl. Abermals trifft er ein verwirrtes, ödes Haus und ein versteinertes Weib. Die ganze Welt ist voll Sonnenschein für ihn, aber unter seinem Dach wohnt die Nacht und das Grausen. Auch Soemus! Er erträgt's nicht mehr. Der hätte ihn, was er auch sagen mag, sicher nicht verraten, wenn Mariamne ihm nicht den höchsten Preis gezahlt hätte, und dann hat auch Joseph an seiner Göttertafel geschwelgt!

Das steht fest für ihn, und die Schwester, die der Mariamne seit dem Tode ihres Mannes zwiefach grollende Schwester, hetzt und treibt! Was kann er noch tun, als sein Weib töten! Was bleibt ihm, nachdem er sich dazu endlich hinreißen läßt, noch übrig, als die Krone, die kahle Krone, derentwegen er den Aristobolus aus der Welt schaffte! Darum wird er auch immer eifersüchtiger auf diese und entschließt sich ihretwegen, wie im Anfange zum Einzelmord, am Ende, als die alten Prophezeiungen in Erfüllung zu gehen drohen, als die Bibel ihm in Jesus Christus den gewaltigsten, unheimlichsten seiner Feinde entgegenstellt, zu der Bethlehemitischen Kindermetzelei. Was weiter folgt, ist für die Kunst von keinem Interesse; sie muß ihr Auge abwenden, wenn der Greuel der Verwesung beginnt.

Das alles liegt im Josephus, zum Teil klar ausgesprochen, zum Teil nur dunkel angedeutet, und freilich nicht, wie hier, zu einer Kette zusammengeschmiedet, sondern abgerissen und zerstreut. Es rundet sich fast von selbst zur Tragödie, wie schon diese Reproduktion zeigen wird; ja, wer nicht tief in das Wesen der Kunst geblickt hat, der könnte ausrufen: was will hier noch der Dichter, die Geschichte selbst hat diesmal sein Amt verrichtet. Das wäre nun allerdings ein Irrtum, aber die Geschichte hat hier wirklich getan, was sie überhaupt tun kann und ein ordinärer Anekdotenjäger, der in aller Naivität ein Drama hervorzubringen glaubt, wenn er irgendein ihm aufgefallenes historisches Faktum szeniert und dialogisiert, dürfte schmählich wegkommen, wenn er sich an dieses wagen wollte. Es ist schon an und für sich, so wie es daliegt, durch die ihm an- und eingeborene Form über seine Region weit hinausgehoben und bedarf einer Kraft, welche die sonst trotz ihrer dokumentarisch nachzuweisenden Richtigkeit unglaublich und unwahrscheinlich bleibenden *speziellen* Ereignisse und Handlungen aus den *allgemeinen* Zuständen der Welt, des Volks und der Zeit hervorgehen zu lassen versteht, die das *Fieber* des Herodes aus der *Atmosphäre*, in der er atmete, und diese aus dem *dampfenden, vulkanischen Boden*, auf dem er stand, zu entwickeln weiß. Hier ergibt sich nun der Übergang auf Massinger ganz von selbst.

Massingers Tragödie spielt in Italien, nicht in Judäa, er führt uns den Herzog Ludwig Sforza vor, nicht den König Herodes, das Zeitalter Karls des Fünften, nicht das des Antonius und des Octavianus. Das ist schlimm, das ist sehr schlimm, das zeigt uns gleich auf den ersten Blick, daß auch er dem ungeheuren Vorfall, auf den er sein Stück gründet, nur die triviale anekdotische Seite abgewonnen hat. Wo bleibt die untergehende,

ihrem Schicksal noch im Erliegen trotzende und krampfhaft zuckende alte Welt, wo die in rührender Hilflosigkeit aufsteigende, noch markloſe und ungestaltete neue! Dieser Geschichtsmoment gehörte aber mit eben so großer Notwendigkeit zu diesem Bilde, wie Syriens Sonne zu Syriens Palmen; er war gar nicht zu entbehren und das Stück gleicht jetzt einem fremdartig und traurig dastehenden asiatischen Gewächs unter europäischem Himmel. Es ist dadurch nicht etwa bloß farblos geworden, es hat seine Seele selbst eingebüßt, man begreift es nicht mehr. Doch die Kritik muß diesen Gesichtspunkt und überhaupt jeden höheren aufgeben, es besteht zwischen dem Massingerschen Werk und dem durch den Josephus dargebotenen Stoff gar kein Verhältnis. Der Dichter hat auch nicht die leiseste Ahnung von seiner Aufgabe gehabt und ich habe die letztere nur deswegen in der Einleitung entwickelt, um in jedermann die Überzeugung hervorzurufen, daß der köstliche Schatz noch ganz unberührt daliegt, und daß der Engländer ihm nicht einmal, was unserm deutschen Raupach leider so oft glückte, den anekdotischen Reiz abgestreift hat. Man höre und vergleiche!

Ludovico hat eine Gemahlin, Marcelia, die er liebt, wie Herodes seine Mariamne. Aber er hat daneben treue, aufopfernde Freunde; Herodes steht ganz einsam da und gerade das macht das Übermaß seiner Liebe, das leidenschaftliche Umklammern des ihm allein wahrhaft ergebenen Wesens so begreiflich und natürlich. Ludovico feiert den Geburtstag seiner Gemahlin, während eine über seine ganze Zukunft entscheidende Schlacht zwischen König Franz und Kaiser Karl geschlagen wird, in Saus und Braus. Herodes hätte diesen Geburtstag ohne Zweifel dadurch am besten zu feiern geglaubt, daß er an der Schlacht teilgenommen und durch Aufbietung aller seiner Kräfte das seinem Weibe wie ihm selbst drohende Schicksal abzuwenden gesucht hätte: das wäre für einen Mann, an dessen Heldennatur man glauben soll, sogar unbedingt notwendig gewesen. Die Schlacht geht verloren, Ludovico sieht seinen Untergang vor Augen, aber er findet sich in den Verlust seines Glücks, ja seines Lebens, und nur das ist ihm entsetzlich, daß er, wenn der äußerste Fall eintritt, Marcelia hinter sich zurücklassen muß. Doch, sie schwört ihm zu, daß sie sich töten will, sobald er selbst stirbt, und da er sie als treu und edel kennt, so sollte man denken, daß er beruhigt sein könnte. Jetzt entschließt er sich auf den Rat eines Freundes, zu dem Sieger, zu dem Kaiser Karl, zu gehen, und dessen Großmut nicht anzuflehen, sondern zu erproben; dieser Entschluß hätte aber aus ihm selbst kommen und die Ausführung ihm von

seinem Freunde eher ängstlich abgeraten werden müssen, wenn sein späteres Auftreten, dem Kaiser gegenüber, gehörig motiviert erscheinen sollte. Genug, er tut's, zuvor aber gibt er seinem Schwager Francesco, dem Gemahl seiner Schwester Marianne, den Auftrag, die Marcelia zu ermorden, falls er nicht wiederkehrt, und obendrein in höchster Unvorsichtigkeit schriftlich, um diesen nach vollbrachter Tat zu sichern; Marcelias Schwur ist ihm nichts. Dann reist er ab. Kaum ist er fort, als Marianne, die auf Marcelia ihres Ranges und Einflusses halber eifersüchtig ist, in den Vordergrund tritt und die letztere dadurch zu ärgern und zu kränken sucht, daß sie, unbekümmert um ihren Gram und Schmerz, sich lustig etwas vormusizieren läßt, um doch auch einmal „ihren Tag" zu haben. Marcelia verläßt ihr einsames Gemach und stellt Marianne wegen solcher Frechheit zur Rede; diese trotzt ihr, doch Francesco kommt herzu und läßt sie in enge Haft bringen, als er erfährt, wie sie sich vergangen hat. Darauf gibt er Marcelia zahllose Versicherungen seiner unbedingten Ergebenheit, die aber immer glühender werden und mit einer Liebeserklärung enden. Verächtlich zurückgewiesen und des schnöden Undanks gegen seinen ihm immer gütig und großmütig gewesenen Herzog in harten Worten geziehen, mißbraucht er den in seinen Händen befindlichen schriftlichen Mordbefehl und zeigt ihn vor. Marcelia wird durch das verhängnisvolle Blatt freilich bis ins Innerste erschüttert, aber Francesco erlangt nichts von ihr, sie bleibt fest, und als er ihr zuletzt mit dem Tode droht, erwidert sie ihm, ihre Kammer werde ihm offen stehen, sobald er als Henker komme. Nun scheinen denn wirklich zwei Menschen tragisch gegeneinander gespannt zu sein, denn Francesco muß das Weib, das er liebt, töten, wenn es ihn nicht töten soll, und *das ist ein Konflikt, der nicht rein gelöst werden kann, ein solcher aber ist ein spezifisch tragischer.* Doch wir irren uns, Francesco liebt Marcelia keineswegs, er hat ihr nur Liebe geheuchelt, er will nicht eine unwiderstehliche Neigung befriedigen, er will, wie wir sehr spät und zu spät erfahren, seine durch Ludovico verführte und wahnsinnig gewordene Schwester rächen. Wir werden daher aus der heißen Region der Leidenschaft auf einmal in die kalte der Berechnung verschlagen, und wir empfinden es bitter, wir gefrieren wieder. Francesco weiß sich durch eine andere Art von Heuchelei wieder bei Marcelia in Gunst zu setzen; er stellt sich, als ob sie ihn bekehrt, ihn von seinem bösen Gelüst geheilt habe, und das schmeichelt ihrer Eitelkeit so sehr, daß sie ihm verspricht, ihn nicht zu verraten. Wie sie das kann, ist schwer zu begreifen,

sie muß ja doch fühlen, daß sie nicht mehr imstande ist, ihren Gemahl bei seiner Wiederkehr zu empfangen, wie sonst, und daß er sie mit Notwendigkeit verkennen, ihr Wankelmütigkeit, und mehr, Schuld geben muß, wenn sie ihn über den Grund ihres veränderten Benehmens im unklaren läßt. Zwar droht Francesco ihr, sich selbst zu erstechen, wenn sie ihm das Versprechen verweigert, aber ihre Ehre muß ihr mehr gelten, wie sein Leben. Übrigens sagt er ihr bei dieser Gelegenheit, was er ihr früher verhehlte, daß Ludovico ihren Tod nicht aus Haß, sondern aus übermäßiger Liebe und weil er ihren Besitz keinem andern gönne, befohlen hat; daß er dies tut, ist wieder unerklärlich; der Trieb der Rache, der ihn beseelt, hätte ihn bestimmen müssen, Marcelia über diesen furchtbaren Punkt im Dunkeln zu lassen. Marcelia faßt die Sache überraschend eigentümlich auf. Statt über den eigenmächtigen Eingriff in ihr Leben empört zu sein, der sie nach dem von ihr freiwillig abgelegten, der ganzen Verwicklung des Dramas freilich von vornherein die Spitze abbrechenden Schwur doppelt schmerzlich berühren mußte, zieht sie aus dem ungeheuren Vorgang den spitzfindigen Schluß, daß sie von Ludovico nur sinnlich geliebt wird und faßt deswegen, wohlgemerkt, ausdrücklich deswegen, den Vorsatz, ihn kalt und mit Zurückhaltung zu begrüßen. Ludovico kommt; Kaiser Karl hat seinen Feind großmütig behandelt, weil dieser ihm Großmut zutraute. Die Szene zwischen beiden ist vortrefflich, weil wörtlich aus dem Josephus entlehnt; aber sie nimmt sich in Massingers Stück aus, wie die einem Königspalast geraubte Marmorsäule in einer italienischen Bauernhütte, wo der Fremde zuweilen kopfschüttelnd eine antrifft. Marcelia benimmt sich so gegen ihren Gemahl, daß dieser sich anfangs vor Erstaunen, dann vor Entrüstung nicht zu fassen weiß und sie im gerechten Zorne von sich jagt. Sie geht und sagt ihm nichts, denn sie darf ihm nichts sagen, sie hat es Francesco ja gelobt, und dies Gelöbnis, wie sehr es auch mit der Natur der Dinge und mit höheren Pflichten in Widerspruch stehe, darf nach der in dieser Art von Trauerspielen einmal beliebten Konvention erst gebrochen werden, wenn es zu spät ist. So kommt's denn auch. Ludovico wird eifersüchtig und, wie es natürlich war, immer eifersüchtiger, Marianne, die aus ihrem Kerker zu rechter Zeit wieder Hervorgestiegene, lenkt seine zuerst gegenstandlose Eifersucht auf Francesco, Marcelia selbst bestärkt seinen Verdacht, indem sie Francesco unbegreiflicherweise heimlich bei sich aus und ein gehen läßt, und dieser edle, nur für seine Schwester lebende Francesco ist schamlos genug, demselben, als Ludovico ihn offen und ehrlich fragt, durch die

niederträchtigste Lüge das Siegel aufzudrücken. Nun erdolcht Ludovico seine Gemahlin, im Sterben beichtet sie ihm natürlich, und es wird ihm klar, daß und wie er betrogen wurde. Der fünfte Akt bringt darauf noch eine Art von Nachspiel. Ludovico ist wahnsinnig, der entflohene Francesco kommt, als Arzt verkleidet, und von seiner Schwester begleitet, zurück und macht sich anheischig, den Unglücklichen zu heilen. Das will er dadurch vollbringen, daß er der noch unbegraben daliegenden Marcelia durch eine an der Leiche vorzunehmende geheimnisvolle Prozedur den Schein des Lebens wiedergibt. Die Diener und Freunde des Herzogs lassen ihn gewähren; als er sich allein mit ihm sieht, reicht er ihm, ungerührt von seinem selbst Kannibalen entwaffnenden Zustand, in einem Becher Gift, statt Arznei und zeigt ihm dann, daß die verschleiert dasitzende Gestalt nicht Marcelia ist, wofür der arme Irre sie bis dahin hielt, sondern die jetzt vollkommen gerächte Schwester. Dann wird er selbst entdeckt und erhält, was ihm gebührt.

Durch diese simple Analyse ist nun wohl erwiesen, was ich behauptete, daß der Dichter auch nicht von fern an seine Aufgabe gereicht, ja nicht einmal die anekdotische Seite des Stoffs ihres frischen Reizes beraubt hat. Hinzufügen muß ich, daß Massingers Originalwerk mir nicht vorliegt, und daß ich darum nicht auseinandersetzen kann, wieviel von dem bei uns aufgeführten Stück dem ursprünglichen Verfasser, wieviel dem deutschen Bearbeiter angehört. Jedenfalls steht fest, daß schon Massinger in die allgemeine Heerstraße einlenkte, denn das geht aus der Anlage des Ganzen hervor. Derjenige, der den Befehl erhielt, die Mariamne oder Marcelia zu töten, mußte sich in sie verlieben, oder sich doch so stellen, als ob er's wäre. Freilich, wem wäre das nicht eingefallen! Aber eben darum hätte der Dichter sich für diese Trivialität bedanken sollen. Den Sperling, den sich jeder selbst einzufangen vermag, muß er niemand schenken wollen.

Das Stück ließ trotz des ungeheuern Faktums, auf welchem es beruht, das Publikum kalt und teilnahmlos. Ganz natürlich, denn alle Wirkung geht von den Motiven aus, und diese sind nirgends stichhaltig und ausreichend, ja, sie fehlen oft ganz und gar, und zuweilen deuten sie nach Norden, und die Menschen wenden sich gegen Süden. Überall rohe Willkür und flache Lückenhaftigkeit! Man halte aber einmal gegen diesen mit allem, was an ihm bammelt, in der Luft schwebenden Ludovico, den zu jedem seiner verhängnisvollen Schritte durch die gebieterische Notwendigkeit fortgestoßenen Herodes! Um den Thron zu retten, muß er den Aristobolus töten; dieser Mord straft sich

augenblicklich, denn er gerät durch ihn in die noch größere Gefahr, Leben und Reich miteinander einzubüßen; Antonius zieht ihn zur Rechenschaft. Das Bewußtsein, an Mariamne, die doch immer die Schwester ihres Bruders blieb, furchtbar gefrevelt und ihr die Rache fast zur Pflicht gemacht zu haben, erschüttert in ihm das Vertrauen auf sie; er weiß, daß seine bis aufs äußerste gebrachte böse Schwiegermutter in seiner Abwesenheit alles aufbieten wird, sie von ihm abzuziehen; er weiß sogar, daß diese dem wüsten Römer schon das Bild ihrer Tochter zugeschickt hat, wodurch seine Furcht und sein Argwohn gleich die so wichtige bestimmte Richtung erhalten, und er liebt sein Weib darum so grenzenlos, weil er so gänzlich allein steht. Aus einer solchen Situation ergibt sich das Fieberhafte seiner Leidenschaft, das Ungeheure seiner Entschlüsse ganz von selbst. Alles, wie weit es auch das Maß des Gewöhnlichen überschreite, erscheint natürlich und menschlich, weil es tief begründet und unausweichbar ist; wir schaudern vor der dämonischen Kette, die sich selbst bildet, aber wir müssen sie Glied für Glied gelten lassen. Daß Massinger den Brudermord über Bord werfen konnte, ist noch unbegreiflicher, wie alles übrige; er wollte eine Uhr in den Gang bringen und vergaß, das treibende Gewicht daran zu hängen.

Ich habe die vorliegende ausführliche Kritik zur Rechtfertigung des Publikums geschrieben, dem man von einer gewissen Seite her den Geschmack für die Tragödie abzusprechen wagt, weil es Tragödien verwirft, die keine sind; es will keine Erdäpfel essen, und die Blinden sagen ihm nach, es habe Trüffeln verschmäht. Gewiß, ein Raffael Sanzio, der nebenbei bemerkt, tief unter dem Ludovico steht, ebnet die Bahn für ein Versprechen hinterm Herd; aber das Versprechen hinterm Herd ebnet sie noch gewisser für den in seiner Art auch ja ausgezeichneten Äquilibristen Rappo, den wir bald im Hofburgtheater bewundern werden, wenn alles so fortgeht, wie es nun schon geraume Zeit gegangen ist. Über diesen Punkt nächstens mehr und am gehörigen Ort!

---

## „Das Versprechen hinterm Herd“
### im Burgtheater.
### 1849.

Ich liebe Tenniers. Seine prahlerischen Marktschreier, seine betrunkenen Bauern, seine wohlbeleibten Tänzer und Tänzerinnen, die ihre Lust gleich mit sauerm Schweiß bezahlen müssen,

erfüllen mich mit dem größten Behagen. Er zeigt mir, daß auf einen Hamlet, einen Faust eine ganze Legion von Menschen kommt, die den Himmel mit Zudringlichkeiten verschonen, solange er für ihre Kehlen und ihre Magen sorgt, und die ihn selbst in den extremen Fällen, wo dies nicht mehr geschieht, nur fragen: warum hat mein Nachbar Kredit und ich nicht? oder: warum ist er ein Wirt und ich bin sein Gast und hänge von seiner Gnade ab? Er hat es meisterlich verstanden, der Welt, die gleich der Zwiebel aus lauter Häuten besteht, die erste äußerste abzuziehen und all das wimmelnde Ameisenleben, das sie bedeckte, mit kecken Strichen und bunten Farben auf die Leinwand zu zaubern. Nichts fehlt, auch nicht der Schmerz und das Malheur, denn das Schicksal, das zuweilen sogar in dem Nest einer übermütigen Feldmaus eine kleine Exekution zu verrichten hat, geht natürlich auch an einer Bauernhütte, einer Schenke nicht immer vorüber, ohne einzusprechen. Aber, wie die Sünden, so die Strafen, wie der Verbrecher, so die Nemesis. Darum wird das blinkende Schwert, womit die Atriden geköpft zu werden pflegen, unter dem bescheidenen Strohdache nicht gezogen, wir erblicken nicht einmal eine ordentliche russische Peitsche, der Handel wird viel einfacher abgemacht. Der Mann, der gestern zu unmäßig jubelte, hat heute Zahnweh, und der Barbier, der ihm den empfindlichen Knochen ausziehen soll, borgt sich die Zange vom Grobschmied, statt vom Chirurgen. Oder drei lustige Brüder sitzen des Abends beieinander, der vierte bringt ein Zeitungsblatt, das er irgendwo erwischte, alle möchten wissen, was über den Türkenkrieg darin steht, und der Schulmeister, der allein lesen kann, bleibt aus und wird umsonst gesucht, weil er hinter einer Weiberschürze steckt!

Noch einmal, ich liebe Teniers. Aber in der Kirche will ich ihn nicht finden, und mit dem Küster, der ihn dort aufhängt, habe ich ein Wort zu reden. In die Kirche gehört Raffael mit seinen Madonnen, Michel Angelo mit seinem Jüngsten Gericht, und zu denen paßt Teniers, wie ein Dudelsack zur Orgel. Es gibt Kirchen und Schenken in der Welt, nicht Kirchen oder Schenken allein. Den Priester, der ministrieren oder predigen wollte, wo Bacchus oder Cerevisia herrschen, würde man verlachen, und mit Recht. Den Harlekin, der vor dem Altar oder vor der Kanzel seine Späße zu machen wagt, soll man mit gebleutem Rücken davonjagen. Alles hat, wie seine Zeit, so auch seinen Ort.

Ich liebe eine gute Posse. So gewiß eine lebendige Fliege mehr wert ist, wie ein aus Marzipan gebackener oder aus Holz geschnitzter toter Adler, so gewiß steht jene höher, wie ein

mittelmäßiges Trauerspiel, und so sicher wird ein Kunstverständiger für einen einzigen Nestroyschen Witz de première qualité eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben, die das phrasenhafte und triviale Gedankenleben des sogenannten Dichters umsonst zu verhüllen suchen, wie sie sich auch aufbauschen mögen. Es ist sehr einfach, daß der erste im letzten Genre unendlich viel mehr bedeutet, wie der letzte im ersten Genre, denn er ist eine Spezialität, d. h. ein eigentümliches, die abgestandenen, oft so schal gewordenen Elemente der Welt in reizender neuer Mischung darbietendes Gewächs, während der andere uns den Spülicht des Spülichts als Wein einschenkt. Ich kann sogar, und das will mehr sagen, eine schlechte Posse verzeihen; ich bringe der Thalia einen Kinnbackenkrampf keineswegs höher in Rechnung, wie der Melpomene. Aber gute wie schlechte Possen sollen mir da nicht in den Weg treten, wo ich auf etwas Höheres gefaßt bin und gefaßt sein darf; sie sollen sich in die Räume nicht eindrängen, die der Tragödie und der ihr vollkommen ebenbürtigen, wenn auch in Deutschland nur schwach repräsentierten wahren Komödie ausschließlich geweiht sind. Ich will im Hofburgtheater ein Stück, wie „Das Versprechen hinterm Herd“, nicht sehen, nicht, weil ich gegen das Genre eingenommen wäre, sondern weil dies Genre anderwärts, und vortrefflich, vertreten wird. Ich sträube mich dagegen, wie man sich, und mit Recht, im Leopoldstädter Theater gegen den Lear und den Macbeth sträuben würde. Und ich habe es sehen müssen.

Wien hat darin vor so vielen andern Städten einen nicht hoch genug anzuschlagenden Vorzug voraus, daß es, wie Paris, für jede Gattung und jede Spielart des Dramas eine besondere Bühne besitzt, daß nicht alles, wie Menschen und Tiere in der Arche Noä, in einer und derselben Bude durcheinander zu laufen braucht. Soll dieser Vorzug, dem Wien sein Hofburgtheater allein verdankt, mutwillig aufgeopfert, soll der Pfeiler, der dies Institut trägt, in einem Moment weggerissen werden, wo es bei gehöriger Leitung einen früher unmöglichen Aufschwung nehmen, wo es der Bildung und dem neuen Staat unberechenbare Dienste leisten könnte? Dazu wird doch wohl niemand Ja sagen wollen. Bisher war das Hofburgtheater gebunden, wie Österreich selbst; es hatte sich eines ausgezeichneten Kreises der bedeutendsten Darsteller zu erfreuen, aber es durfte nichts darstellen. Der Geist klopfte umsonst an, man wies ihn mit dem Rotstift zurück, wenn er nicht bereits seine fünfzig Jahre gewartet und dem Publikum sein Geheimnis verzweifelnd durch die Presse zugerufen hatte; selbst Schiller und Goethe, die Dichter, die der

Deutsche schon als Knabe auswendig weiß, mußten sich bald ein Auge ausstechen, bald ein Bein abnehmen lassen, ehe sie die Erlaubnis zum Eintritt erhielten. Das war denn allerdings kläglich und ließ keinen Genuß aufkommen. Aber die Erscheinung war keine vereinzelte, sie stand im genauesten Zusammenhang mit dem gesamten Staatsleben, man glaubte eben, wie ich mich zu jener Zeit einmal ausdrückte, es werde nicht Abend, wenn man nur hartnäckig die Uhr anhielte, und was man auch über das System und das ihm zugrunde liegende Prinzip denken mochte, die Konsequenz konnte man nicht anfechten, sie war richtig gezogen. Der Eindruck war darum auch nicht durchaus widerwärtig; das Bild der Welt glich dem Kreise der Welt, den es zunächst abspiegelte, aufs Haar, große Kräfte mußten sich auf den Brettern, wie außerhalb der Bretter, an absurden Aufgaben abnutzen und dabei noch obendrein feierliche Gesichter schneiden, man hatte wurmstichige Nüsse zu vergolden und mußte sich stellen, als ob man das nicht wisse. Der Zuschauer, der ein Quentchen Humor besaß, konnte sich an dem wunderlichen Treiben zuweilen wohl gar ergötzen; wem der Menschenverstand nicht abging, der haderte wenigstens nicht mit dem Intendanten und dem Theaterdirektor oder er tat es aus demselben Grund, der den Eulenspiegel einst bestimmte, eine Wand auszuschmälen; der Scheltende wußte nämlich, daß der Erbauer lauschend hinter ihr saß. Dies alles fand mit dem März sein Ende; alle Parteien, wie feindselig sie sich auch gegeneinander verhalten und was sie im stillen auch wünschen, hoffen und erwarten mögen, in der Überzeugung stimmen sie überein, daß sich mit der Zensur nichts Positives ausrichten läßt und daß, wer das Gegenteil glaubt, nicht bloß vom heiligen Geist nicht inspiriert, sondern vom bösen nicht einmal besessen ist, denn auch dieser wählt für seine verkehrten Zwecke die rechten Mittel. Jetzt muß uns daher, was uns früher auf dem Hofburgtheater spaßhaft und belustigend vorkam, abscheulich sein; zu dem Abscheulichsten, was uns zugemutet werden kann, gehört es aber ohne allen Zweifel, daß wir seine Räume sogar dem Vaudeville sich öffnen sehen, d. h. einer Gattung, in der, um alles übrige unberührt zu lassen, dieses dem rezitierenden Schauspiel gewidmete Institut hinter einem viel geringeren sogar mit Notwendigkeit zurückstehen und unbedingt den kürzeren ziehen muß.

Ich will hoffen, daß wir es nur mit einem einzelnen Mißgriff der Direktion zu tun haben; aber was konnte sie auch nur zu einem solchen verführen, was konnte sie verleiten, einen

Julius Cäsar und anderes wieder beiseite zu legen und ein Versprechen hinterm Herd zu geben? Glaubte sie das Repertoir, des militärischen Publikums wegen, auf diese Art verändern zu müssen? Das wäre ein schlechtes Kompliment, das sie der Bildung desselben machte, und ein sehr übel angebrachtes obendrein, da gerade die Offiziere, wie die Erfahrung noch bei jeder Gelegenheit lehrte, wo sie sich machen ließ, ernsten und gehaltvollen Darstellungen die angemessene Teilnahme im höchsten Grade schenken. Dies Zeugnis ist der Unparteiische ihnen schuldig, und die Sache versteht sich bei Männern, die entweder aus Schlachten kommen oder in Schlachten gehen, ja auch von selbst. Oder hatte sie ein augenblickliches Bedürfnis der Kasse im Auge und wollte reizen? Das wäre etwas unvorsichtig und unbedachtsam, denn vom Wein bis zum Branntewein hinunter gibt es nur wenige Stufen, und geschmolzenes Blei kann schon keiner mehr trinken. Sie lasse sich warnen, sie schlage endlich mit Energie und Entschlossenheit den rechten Weg ein, denjenigen nämlich, der mit den unabweisbaren Forderungen der Zeit im Einklange steht, dann kann sie überzeugt sein, daß jede Kritik, der es wahrhaft um die Kunst und um die von ihr ausströmende Bildung zu tun ist, sie nach Kräften unterstützen wird. Ich verlange nicht das Unmögliche von ihr, ich kenne die Schwierigkeiten sehr wohl, die sie zu überwinden hat, ich weiß, daß diese ihr allein aus dem lächerlichen Rollenmonopol und aus dem exklusiven Engagement für bestimmte, eng umgrenzte Fächer zu Dutzenden erwachsen. Doch, wenn es z. B. veraltete Schauspielerinnen gibt, die sich so lange sträuben, Mütter zu spielen, bis sie nur noch Großmütter spielen können: gäbe es kein Mittel, mit denen fertig zu werden? Ich dächte doch und es liegt sehr nah! Das Publikum will ohnehin kein wandelndes Antikenkabinett und es wird für Kontrakte, die auf ewige Darstellung der Jugend lauten, wenig Respekt zeigen, wenn die ewige Jugend selbst fehlt. Nur erst das Angesicht gegen Sonnenaufgang gewendet; das übrige wird sich finden und leichter, als es vielleicht scheint. Welch ein herrlicher Anfang wurde mit Wallenstein gemacht! Wie freudig wurde er vom Publikum und von der Kritik begrüßt! Weshalb jetzt die lange Pause? Will man wissen, warum sich das Widersinnige noch immer hie und da im einzelnen hält? Nur deshalb, weil man im ganzen noch nicht überall entschieden mit ihm brach! Man schneide ihm die Wurzel ab, und es vertrocknet von selbst! Über die höchst wichtige politische Seite der Theaterfrage werde ich mich nächstens äußern.

## Das Urbild des Tartüffe.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen von Karl Gutzkow.

1849.

Die Direktion des Hofburgtheaters bringt uns jetzt statt des Gutzkowschen „Uriel Acosta" sein „Urbild des Tartüffe". Das Publikum hat alle Ursache, mit diesem Tausch zufrieden zu sein.

Es gibt einen Standpunkt, auf dem das Willkürliche, welches für den gewöhnlichen Blick an den Erscheinungen der Geisterwelt zu haften pflegt, verschwindet, weil sich auf ihm eine jede in das organische Produkt eines bestimmten elementarischen Mischungsverhältnisses der Kräfte auflöst. Von diesem Standpunkte aus wird dereinst das letzte und wichtigste Kapitel der Naturgeschichte geschrieben werden, und dies Kapitel wird unter anderem zeigen, daß im ästhetischen Kreise nicht bloß nach Gesetzen hervorgebracht und geschaffen, sondern auch nach Gesetzen gepfuscht und gestümpert wird. Wer diesen Standpunkt erklommen hat, der wird begreifen, daß das Kleine und Häßliche mit einem ebenso großen Haß gegen das Erhabene und Schöne erfüllt sein muß, wie das Laster gegen die Tugend, und daß derjenige, der die Welt mit Affen- oder Fischaugen betrachtet, das Bild der Welt, wie es ein Mensch, und gar ein Michel Angelo oder ein Raffael wiedergibt, selbst bei dem besten Willen nicht gelten lassen kann. Auf diesem Standpunkt allein ist eine Kritik möglich, die alle bedingenden Momente zugleich umfaßt, die nicht bloß den verknüpfenden Faden zwischen einem speziellen Erzeugnis und seinem Erzeuger, sondern auch den tiefer liegenden zwischen einem Erzeuger und der Natur aufzudecken weiß, und die uns so in jedem Fall auf die ewige und unantastbare Notwendigkeit selbst zurückführt. — Diesen Standpunkt sollte man immer festzuhalten suchen.

Es gibt Geister, die Spitzen und Ausgänge eines Naturprozesses sind; es gibt andere, die nur Stadien und Übergänge desselben darstellen. Von jenen gehen stets reine, entschiedene Eindrücke aus; von diesen verworrene und unbestimmte. Jene haben darum mit Notwendigkeit infolge des sich überall betätigenden Gesetzes der Wahlverwandtschaft nur Freunde und Anhänger oder Feinde und Verfolger; diesen erwächst, je nachdem im konkreten Fall das eine oder das andere Element ihres Wesens herrschend hervortritt, zuweilen aus dem Freund ein Gegner und ebensooft aus dem Gegner ein Freund. Die einen deuten rückwärts, und dem mit Tiefblick begabten Historiker ist es nicht selten möglich, eine ganze Stufenleiter von

vorbereitenden Individuen aufzuzeigen, die ihnen vorherging. Die anderen deuten vorwärts und finden oft erst nach Jahrhunderten ihre Ergänzung.

Gutzkow gehört zu den Geistern der letzterwähnten Art. Er hat gewiß keinen Gegner, wenigstens keinen ehrenhaften, der die elementarische Mannigfaltigkeit seiner Natur verkannte. Er hat wohl ebensowenig einen Freund, der die Formen, in denen diese Mannigfaltigkeit sich zu manifestieren sucht, gesättigte und abschließende zu nennen wagte. Wie oft hat die höhere Kritik ihm zurufen müssen, wenn er einen neuen Weg einschlug: „Kehre um, der führt dich zu keinem Ziel!" Wie selten ist er ihr gefolgt, weil er wußte, daß er wenigstens Blumen mit zu Hause bringen würde! Wer wagt, zu bestimmen, ob er recht oder unrecht tat! Ist es doch wahrscheinlich, daß die Steigerung und weitere Entwicklung eines so beschaffenen Geistes an Prozesse geknüpft ist, deren Resultate nicht mehr in den Gesichtskreis eines fremden und irdischen Abschätzers fallen, weil sie eben rein innerliche sind, weil sie Knoten für Schößlinge bilden, die erst in einer neuen Lebenssphäre sprossen sollen.

Auch ich mußte mich schon mehr als einmal gegen Gutzkow erklären und ich müßte es wieder tun, wenn ich heute seinen „Uriel Acosta" zu beurteilen hätte. Man mißverstehe mich nicht. Wenn ich dasjenige Trauerspiel Gutzkows, das seine Freunde einstimmig sein vorzüglichstes nennen, nicht in ihrem Sinne anerkennen kann, so schließt dies eine Anerkennung in meinem Sinne keineswegs aus. Ich weiß sehr wohl, daß es ebensoweit über die nüchternen Aftergeburten unserer ordinären Jambenschmiede hinausragt, als es hinter einer lebendigen Schöpfung zurückbleibt, und daß die Direktion des Hofburgtheaters überhaupt mit vollem Rechte lieber das Schlechteste von einem Manne, wie Gutzkow, zur Aufführung bringt, als das Beste von einem dieser Puppenspiel-Fabrikanten, für die auf den Brettern, die die Welt und nicht die Bettlerherberge bedeuten, nach dem großen Umschwung der Dinge nicht einmal in einem Schaltjahr noch ein Abend übrig sein sollte. Aber „Uriel Acosta" und alles, was Gutzkow im Tragischen geleistet hat, reicht so wenig an eine untergeordnete, als an die höchste Aufgabe der echten Tragödie, während sein „Urbild des Tartüffe" den Ansprüchen, die unsere Zeit an das Lustspiel macht, in hohem Grade genügt. Deshalb kann das Publikum sich freuen, daß ihm das eine Stück, statt des anderen, vorgeführt wird, und auch der Kritiker, der sich nicht im absoluten Regieren gefällt, wird die Gelegenheit gern ergreifen, einem so bedeutenden

Repräsentanten der modernen Literatur durch liebevolles Eingehen auf sein gelungenstes Werk den Beweis zu liefern, daß er lieber lobt, als tadelt.

Zwar beruht Platos Ausspruch, daß es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu erzeugen, auf der tiefsten Erkenntnis der Kunst, und darum hat alles, was ich vor Jahren, an dieses alte Wort anknüpfend, in dem Prolog zu meinem Diamant über die Komödiendichtung sagte, seinen guten Grund, wenn es auch nur auf die höchste Gattung Anwendung findet. — Lustspiele, die von großen Tragöden herrühren, werden das, was anders begabte Talente in der gleichen Sphäre hervorbringen, immer überragen, ja, sie werden sich spezifisch davon unterscheiden; schon deswegen, weil jenen alle Elemente der Welt zu Gebote stehen, auch diejenigen, die den ganzen Reichtum der letzteren ausmachen, während diese mit Notwendigkeit auf einige wenige beschränkt sein müssen. Genau besehen reduziert sich auch hier der Unterschied darauf, daß nur die einen wahrhaft darstellen, die anderen aber statt dessen Reflexionen unterschieben, daß die einen mit schöpferischer Kraft die komischen Urbildungen der Natur heraufbeschwören und die anderen mit der Vitriolsäure des Witzes die geschminkten Zerrbilder der Gesellschaft bespritzen, daß die einen *ursprüngliches Leben* bieten, die anderen *dialogisierte Satire*. Doch, wenn die Stufen, die zur echten Tragödie hinaufführen, fast alle bedeutungslos sind, so hat umgekehrt jede Sprosse der Leiter, auf der man zur Komödie emporsteigt, noch ihren Wert und ihr Verdienst. Der Tragödie ist die freie Übersicht des Weltwesens durchaus unentbehrlich, und die ist nur auf dem höchsten Standpunkte möglich; der Komödie genügt schon eine bestimmte Ansicht desselben, und die ist auch auf einem minder hohen zu erlangen.

Dialogisierte, und wenn man lieber will, personifizierte Satire ist es denn auch, was Gutzkow im „Urbild des Tartüffe" gibt. — Nicht Menschen mit Fleisch und Blut treten vor uns hin, sondern Typen. Allein das ist auch bei seinen Vorgängern, z. B. bei dem doch gewiß äußerst respektablen Dänen Holberg, hin und wieder selbst bei Molière, der Fall. Und diese Typen stellen sich zu einem Wort zusammen, mit dem der Verfasser den ganzen gesellschaftlichen Zustand entzaubert, wenigstens so weit, daß er sich zu der Heuchelei, auf der er größtenteils beruht, notgedrungen bekennen muß. Ich kann mir die umständliche Reproduktion des Stücks ersparen, da es längst gedruckt vorliegt. Aber ich muß der hohen Rundung und Geschlossenheit desselben in Erfindung und Ausführung meine Hochachtung

bezeugen. Gerade diese Eigenschaften waren es, die ich gewöhnlich in Gutzkows Produktionen vermißte, und deren Mangel sie einem nur halb ausgeschmiedeten Ring immer so ähnlich machte. Mit um so größerer Freude habe ich sie hier endlich angetroffen. Der Grund liegt wohl darin, daß er diesmal mit glücklichem Takt nur diejenigen Elemente in seinen Kreis zog, die er wirklich beherrscht, und daß er deshalb keine Forderungen erregte als solche, die er befriedigen konnte. Diesen Takt sollte er immer beweisen, und z. B. in seinen dramatischen Gemälden das Tragische, dem er nun einmal nicht gewachsen ist, stets nur so schattenhaft im fernen Hintergrund aufdämmern lassen, wie hier das düstere Familienereignis, aus dem sich die Handlung hervorspinnt.

Darum dem Dichter für seine Leistung und der Direktion für die Vorführung derselben ein aufrichtiger Dank. Das Publikum trug ihn durch warme Aufnahme des Gebotenen augenblicklich ab. Die Darstellung war teilweise vortrefflich. La Roche stellte im Präsidenten Lamoignon ein bis in die kleinsten Züge vollendetes Bild hin, und Fichtner stand ihm als Molière würdig zur Seite. Auch Heyfeld und Hörtel gaben höchst charakteristische Figuren.

Zum Schluß will ich einen schon einmal bei Gelegenheit einer Beurteilung von Wallensteins Lager ausgesprochenen Wunsch wiederholen. Unsere Literatur besitzt in dem „Zerbrochenen Krug" von Heinrich Kleist ein unvergleichliches Meisterstück der komischen Muse, das anderwärts, z. B. in Hamburg, schon seit vielen Jahren entzückt. Wann werden wir es einmal auf der Bühne erblicken? Besetzt könnte es bei uns werden, wie in keiner andern Stadt; welch ein Dorfrichter Adam wäre La Roche! Daß das Publikum sich auch für Lustspiele, die sich über die beziehungsreiche Standesregion erheben, den Sinn bewahrt hat, zeigt die Teilnahme, die es den „Lustigen Weibern von Windsor" zuwendet. Wäre es nicht angemessen, gleich nach dem „Urbild des Tartüffe" damit hervorzutreten? Dem deutschen Witz ist jetzt sein Recht geworden; warum dem deutschen Humor sein noch größeres länger versagen?

---

## Die Wahabitin.

Ein Trauerspiel von Vincenz P. Weber, in vier Akten.

1849.

Der Verfasser des gegenwärtigen Trauerspiels brachte vor Jahren einen Spartacus auf die Bühne, der, obwohl vom

Publikum mit Beifall begrüßt, sehr rasch und zu rasch wieder vom Repertoir verschwand. Ich würde es der Intendanz des Burgtheaters Dank gewußt haben, wenn sie den Spartacus wiederholt und die Wahabitin unaufgeführt gelassen hätte, denn jenen hatte der großartige historische Stoff trotz der dilettantenhaften, fast novellistischen Behandlung mit einem gewissen Mark erfüllt. Diese dagegen ist ein in Szene gesetzter Operntext. Die höhere Kritik dürfte sich mit dem Stück gar nicht befassen, wenn es ihr nicht eine Gelegenheit darböte, die Stellung des Schauspielers in einer ihrer dunkelsten Schattenseiten zu beleuchten und eine damit eng zusammenhängende ernste Frage an die Bühnenverwaltungen zu richten.

Wer ist diese Wahabitin? Eine Jungfrau von Orleans ohne ihre Motive, eine improvisierte Amazone, welche die Schranken des Geschlechts übersprungen hat, nicht weil der Finger Gottes sie gebieterisch hinüberwies, sondern weil sie ihrem Vater den in der Schlacht gefallenen Sohn ersetzen und, wie sie selbst einmal sagt, die Bewunderung der Welt erlangen will. Es kann Leute geben, die diese armselige Art der Motivierung der abgrundtiefen Schillerschen vorziehen, weil sie dieselbe, nach dem trivialen Natürlichkeitsprinzip gemessen, menschlich zugänglicher und begreiflicher finden. Aber Schiller wußte sehr wohl, warum er seiner Johanna neben der flammenden Begeisterung für König und Vaterland noch eine ganze mystische bis in die fernste Kindheit hineinreichende Reihe von Visionen, Träumen und Erscheinungen lieh; er wußte sehr wohl, warum er ihrem Entschluß, der erst bei dem Anblick des ihr als Zeichen verheißenen Helms, nun aber auch plötzlich, reif wurde, so viele Momente des Zitterns und Zagens, des Zweifelns, ja des instinktartigen Widerstrebens vorangehen ließ. Denn ein Weib, das sich in Schlacht und Kampf hineinstürzt und den ihm angewiesenen Kreis mit dem diesem geradezu entgegengesetzten vertauscht, ist nur dann nicht mehr abstoßend und widerwärtig, wenn man erkennt, daß es nicht anders kann, daß es von höherer Macht getrieben wird. Dies wird aber eben nur auf dem von Schiller eingeschlagenen Wege, der weit über die Sphäre der nüchternen Selbstbestimmung hinausführt, anschaulich gemacht; ein einfacher Willensakt, wie auch immer hervorgerufen, ist dazu durchaus nicht hinlänglich. Nicht das Individuum darf sich von den Forderungen der Natur entbinden, um seinem persönlichen Drange, sei oder scheine dieser auch noch so edel, genug zu tun; nur die Natur selbst kann es lossprechen, um auf diese Weise einen großen, durch gewöhnliche Mittel nicht mehr realisierbaren Zweck

zu verwirklichen. Dem Dichter ist es nämlich vergönnt, sich das Universum, als aus einer unendlichen Reihe von Kreisen bestehend, vorzustellen, die sich spiralförmig auseinanderwickeln und von denen der weitere den engeren in dem Sinne bedingt, daß die für diesen geltenden Gesetze in demselben Moment außer Kraft treten, wo sie mit den in jenem herrschenden hindernd und hemmend zusammenstoßen. Darum fällt der Unterschied zwischen Mann und Weib für ihn in dem Augenblick weg, wo in der kleinen Welt, deren Spitze der beide Geschlechter umfassende Mensch ist, nur noch durch ein außerordentliches Werkzeug ein großes und notwendiges Ziel erreicht werden kann. Daß es wirklich so steht, muß der Dichter freilich zuvor gezeigt haben, oder doch zugleich zeigen, daher bei Schiller zunächst der ausführliche, den unglücklichen Zustand des Reichs und des Volks im allgemeinen mit der nötigen Eindringlichkeit darstellende Prolog, daher weiter im ersten Akt der Tragödie die sich ohne Unterbrechung folgenden, alle Hoffnungen und Aussichten vernichtenden Schicksalsschläge. Hat er das aber getan, hat er uns überzeugt, daß eine höhere Macht eingreifen muß, wenn noch eine Wendung zum Heil eintreten soll, so wird er mit dieser nicht mehr krämerhaft unterhandeln und sich von ihr etwa nur ein Drei-Viertels-Wunder ausbedingen, denn nun ist das Unwahrscheinlichere auf einmal das Wahrscheinlichere geworden. Er wird nicht die natürlichen Kräfte des Mannes verstärken, sondern dem Weibe, dem „zitternden Geschöpf", übernatürliche Kräfte verleihen; er wird nicht auf einen schon einmal umsonst geschleuderten Wurfspieß eine besser geschliffene Spitze setzen, sondern einen Grashalm zum Wurfspieß erheben. Gelingt es ihm dann noch, das der gewöhnlichen Ordnung der Dinge momentan entrückte Individuum durch die von ihm ausgehende Tat in einen Konflikt mit sich selbst zu versetzen, der es dieser Ordnung am Ziel seiner Laufbahn wieder unterwirft, und auch diesen Konflikt noch durch eine letzte, höchste, nun aber rein menschliche und sittliche Kraftanstrengung zu lösen, so hat er den Ring, in dem sich jedes echte Kunstwerk bewegt, vollständig geschlossen, und die Kritik hat nur noch zu ermitteln, was der Ring neben anderen Ringen bedeutet. Diese Intentionen aber waren es, die Schiller bei seiner Jungfrau von Orleans leiteten, weil sie als allgemein gültige ihn leiten mußten, und wie man auch über die Ausführung im einzelnen denken, wie man namentlich die Begründung der innern Krisis durch Johannas plötzliches Verlieben auf dem Schlachtfeld betrachten möge: der Bau seiner Tragödie ist unanfechtbar. Auf den Bau

aber, auf die Solidität der Grundfesten, kommt es an, nicht auf die Buntheit der Tapeten, womit die Wände behängt werden.

Sehen wir nun von der Motivierung und vom Namen ab, so haben wir unsere alte gute Bekannte, Johanna, vor uns und, mit Ausnahme derjenigen Variationen, welche selbst die sklavische Nachahmung noch von der wirklichen Kopie zu unterscheiden pflegen, auch ihre sämtlichen Verhältnisse. Adileh, die Wahabitin, steht als weiblicher General an der Spitze ihres kriegerischen Volks, wie jene. Sie liebt ihren Feind Galib, den Sheriff von Mekka, der sie auf einem ihrer Streifzüge gefangen genommen hat, und wird geliebt von ihrem Freund, dem Franken Delille, der sie wieder aus der Gefangenschaft befreit. Nun steht sie zwischen beiden, wie Johanna zwischen ihren französischen Werbern Dunois und La Hire, denen sie nichts gewähren kann, und dem Briten Lionel, dem sie nichts gewähren darf. Anstatt der Agnes Sorel erscheint eine Schwester, Alisa, die wie diese auf Vertrauen dringt, und, wie diese, vergebens; anstatt des anklagenden Vaters Thibaut ein Oheim Hussein, der blind ist und zugleich Kadi. Es gesellt sich hinzu Achmed, Husseins Führer, dem dieser einst den Vater umgebracht hat, und der ihn und sein Volk dafür verderben will. Eine weitere Beigabe ist Irene, eine griechische Sklavin, die den Galib liebt, und als er sie wegen seiner Leidenschaft für Adileh verschmäht, ins Wahabitenlager zieht, um die Nebenbuhlerin aus der Welt zu schaffen, wozu es freilich nicht kommt. Diese sogenannten Charaktere wissen aber durchaus nichts vom Gesetz des zureichenden Grundes und sind bloß durch die Namen, die sie führen, voneinander unterschieden; es wäre so verkehrt, sie entwickeln zu wollen, wie in hölzernen Puppen nach Herz und Eingeweide zu suchen. Die Handlung, um den hier kaum anwendbaren Ausdruck zu gebrauchen, spinnt sich nun so ab, daß Adilehs Liebe von Achmed ausgekundschaftet und daß sie, die ihr Volk vor Mekka führt, ohne stürmen zu lassen, von diesem öffentlich bezichtigt wird, sie habe es verraten und wolle es, um „in der Sünde dumpf'gen Schoß" zu gelangen, dem auf Entsatz harrenden Feind in die Hände liefern. So arger Dinge geziehen, wird Adileh von ihrem blinden Oheim zur Verantwortung gezogen; statt sich aber zu rechtfertigen, schweigt sie und läßt sich verfluchen. Wie sollte sie auch anders? Johanna d'Arc schweigt ja auch, und der kleine Umstand, daß diese schweigen muß, weil sie wirklich nicht mehr zu den Heiligen und Reinen gehört, Adileh aber reden könnte, da sie niemals an Verrat gedacht hat, kommt ja wohl nicht in Betracht. Sie wird hierauf von ihrem Oheim zum Tode

verurteilt, als aber die dazu beorderten Sklaven den Spruch an ihr vollziehen wollen, ersticht Delille sie und glaubt ihr so „die Ehre" zu retten. Karl Moor ersticht seine Amalia auch, aber freilich aus einem anderen Grunde. Ist es denn so schwer, zu erkennen, daß das Ungeheuerste sich ins Lächerlichste umsetzt, wenn es nicht in der Gestalt der unbedingten Notwendigkeit erscheint? Dann versöhnt er sich mit dem zum Schluß wieder als Sheriff auftretenden, im zweiten Akt schon durch sich selbst zum Derwisch degradierten Galib, und die beiden Nebenbuhler reichen sich über der Leiche der Geliebten die Hände.

Dieser Handlung und diesen Charakteren entspricht, wie natürlich, die Sprache. Ich gebe nur eine Probe.

„Und furchtbar droht des Fremdlings Rachezeichen,
Ein Sarglicht, haschend nach des Sheriffs Leben!"

Das sagt Adileh neben anderem Unsinn in einem Monolog. Wer sich ein haschendes, d. h. ein mit Händen oder doch mit Greifwerkzeugen ausgestattetes Sarglicht vorstellen kann, der ist zu beneiden, denn für ihn kann es durchaus nichts Undenkbares mehr geben. Doch ich vergesse, daß es Leute gibt, für die die Poesie anfängt, wo der Verstand aufhört. Die finden hier vielleicht ihre Befriedigung.

Und nun zum Resultat. Ich will diesmal nicht fragen: Darf man dem Publikum solche Stücke bieten? Ich will einmal fragen: Darf man den Schauspieler damit quälen? Mit ihren Charakteren, die keine sind, und ihrer Handlung, die keine ist, erinnern sie an ein gewisses Spiel der Kinder, das beginnt: Stock, du sollst Pferd sein, nun fort nach Rom! Doch die Kinder reiten diese ihre Pferde selbst, sie zwingen die Erwachsenen nicht, aufzusitzen und sich zu gebärden, als ob sie wohl beritten seien. Solch ein Zwang wird aber dem Schauspieler angetan, wenn er nichtiges Zeug, das er in seiner ganzen Hohlheit und Leerheit durchschaut, auswendig lernen, und als ob er es für etwas hielte, mit Emphase vortragen, ja sich wohl gar, wenn die Wirkung ausbleibt, von einer unverständigen oder niederträchtigen Kritik dafür verantwortlich machen lassen muß. Erwägen die Bühnenverwaltungen gehörig, was das heißt? Das Abc zu deklamieren, ist eine Kleinigkeit dagegen, denn dabei kann immer noch ein Eindruck herauskommen, als ob etwas Erschütterndes und Hinreißendes in einer dem Zuhörer fremden Sprache vorgetragen würde. Eine solche Täuschung fällt aber bei einem an Unsinn reichen deutschen Operntext, der gesprochen, nicht gesungen, und also verstanden wird, unbedingt weg.

Die Kunst der Schauspieler und die Rücksicht des Publikums auf die Anstrengungen derselben bewahrte das Stück vor dem gänzlichen Durchfallen. Übrigens soll es, sicherem Vernehmen nach, schon vor Jahren angenommen worden sein.

---

## Struensee.

Eine Betrachtung über den Stoff, bei Gelegenheit der Laubeschen Bearbeitung desselben angestellt.

1849.

Niemals ist auf dem Welttheater eine furchtbarere Tragödie aufgeführt worden, wie diejenige, die den Namen des Grafen Johann Friedrich von Struensee trägt. Das kleine, meerumflossene, in Nebel eingehüllte Dänemark scheint dazu bestimmt zu sein, dem tragischen Dichter die ungeheuersten Stoffe zu liefern. Als Shakespeare das erschütterndste, die Abgründe der Menschennatur am tiefsten und unbarmherzigsten aufreißende seiner Gebilde, den Hamlet, hervorbrachte, da hatte er sich zuvor vom Saxo Grammaticus die Familiengeheimnisse eines uralten, längst verschollenen dänischen Königsgeschlechts erzählen lassen. Und wenn einer seiner Nachfolger dereinst der schaudernden Menschheit an einem erschöpfenden Beispiel wird veranschaulichen wollen, welch ein Äußerstes in der Welt möglich ist, solange sie unbedingt von der unumschränkten Willkür eines einzelnen, jeder menschlichen Schwäche unterworfenen und nicht einmal gegen Wahn- und Blödsinn geschützten Individuums abhängt, so wird er den Schatten Struensees heraufbeschwören. Am Schluß der dann entstehenden Tragödie wird sich nicht bloß jedes Volk ausdrücklicher, wie jemals, an das erste Gebot: „Ich bin der Herr, dein Gott, du sollst nicht andere Götter haben neben mir!" gemahnt fühlen, sondern auch jeder Kronenträger wird demutsvoll ausrufen: „Ich will kein Gott mehr sein!" Geschieht dies nicht, so ist das Werk verfehlt.

Christian der Siebente bestieg als Jüngling von siebzehn Jahren den dänischen Königsthron. Die Natur hatte ihn nicht karg ausgestattet und er wäre in einfachen Verhältnissen ohne Zweifel etwas Tüchtiges geblieben oder geworden. Aber den Lockungen und Verführungen, die sich an den höchsten Platz der Gesellschaft knüpfen, war er nicht gewachsen, und in kürzester Frist bezahlte er seine Erhöhung durch einen physischen und moralischen Bankerott, der ihn noch unter das Tier herabstürzte. Ob hiebei ein teuflischer Plan mit im Spiele war, oder ob ihn

bloß seine schrankenlose Vergnügungssucht und die damit verbundene Arbeitsscheu so weit brachte, läßt die Geschichte unentschieden. Gewiß ist, daß der absolute Monarch, der über allen Widerspruch erhabene Stellvertreter Gottes auf Erden, sehr bald auf den Punkt zurückglitt, wo er wieder zu seinen Kinderspielen griff, wo er sich täglich mit einem Mohrenknaben und einem Mohrenmädchen balgte und biß, und wo er nur noch die Fensterscheiben des Schlosses, die er zertrümmerte, und die Statuen des Gartens, denen er die Köpfe abschlug, seine Souveränität empfinden ließ. Gewiß ist nicht weniger, daß sich in seiner eigenen Umgebung eine Person fand, die seinen Stumpfsinn für ihre Zwecke auszubeuten und den Donnerkeil in seiner Hand geschickt zu brauchen verstand. Neben dem entmarkten Christian stand ein junges, feuriges, begehrendes Weib, die Königin Caroline Mathilde, eine Tochter Albions und erst funfzehn Jahre alt, als sie mit ihm verbunden wurde. Aber sie hatte trotz ihrer Jugend und ihrer Schönheit ihm nie einen Eindruck abgewonnen; kaum daß zum Beweis der wirklich vollzogenen Vermählung aus Mathildens Schoß in dem siechen Kronprinzen ein schwächlicher Zeuge hervorging. Im Hintergrund, die kümmerliche Ehe mit Argusaugen überwachend und die Verhältnisse beobachtend, lauerte die Königin-Mutter Juliane, ihren in jedem Betracht elenden, aber von ihr mit Affenzärtlichkeit geliebten Sohn Friedrich an der Hand und, eine zweite Livia, fest entschlossen, ihm um jeden Preis und durch welches Mittel es immer sei, die dänische Königskrone zu verschaffen. Dabei ein ausgesogenes, unter der verkehrtesten Verwaltung fast erliegendes und jeglichem Glücksritter preisgegebenes Land, bewohnt von einem zwar gutmütigen, aber doch nach und nach infolge des materiellen Drucks aus seiner Bewußtlosigkeit erwachenden Volke.

In diesen Kreis der schon brütenden Eumeniden trat, vom König selbst bei der Wiederkehr von einer zu seiner Auffrischung unternommenen Reise nach Kopenhagen mitgebracht, der schleswig-holsteinische Superintendenten-Sohn Johann Friedrich Struensee ein, und zwar zunächst als Arzt. Christian stellte ihn seiner Gemahlin vor, und als er bemerkte, daß sie ihn nicht gerne sah, drängte er ihr — ein verhängnisvoller Zug! — ihn hartnäckig selber auf; wenn aber sein damaliger eigentlicher Günstling, der Graf Holk, sich darin gefiel, den Widerwillen, den sie auch gegen ihn hegte, zu steigern und ihren Haß herauszufordern, so benahm sich Struensee so zart und ehrfurchtsvoll gegen sie, daß er sich in nicht gar langer Zeit ihre Hochachtung und ihr Vertrauen erwarb. Noch rascher wuchs er in der Gnade seines

Herrn, den er viel früher beherrschte, als es jemand gewahrte oder auch nur ahnte; es war freilich leicht, zu diesem Ziele zu gelangen, die Gabe, den Blödsinnigen zu amüsieren, reichte dazu hin. Bald teilte die Königin ihm ihre verschwiegenen Wünsche und ihre weitgehenden Zwecke mit; er verband sich mit ihr und gab ihr gleich darauf einen schlagenden Beweis seiner im stillen gewachsenen Macht, indem er Holk zum Fall brachte und ihr ihren Gemahl wieder zuführte.

Jetzt wurden alle Waffen mit Erbitterung gegen ihn gekehrt. Die Minister, die auswärtigen Diplomaten, das Hofgesinde, alles verschwor sich gegen ihn. Aber niemand richtete etwas aus, und die Versuche, ihn zu stürzen, zeigten nur, wie fest er stand. Vom Erzieher des Kronprinzen und dem Lektor des königlichen Paares stieg er mit schwindelerregender Schnelligkeit, einem Nachtwandler nicht unähnlich, der, dem glänzenden Gestirn des Himmels folgend, vom Erdgeschoß aus den Gipfel des Hauses erklimmt, zum Geheimen Kabinettsminister, wurde in den Grafenstand erhoben und fungierte bald mit unumschränkter Machtvollkommenheit als alter ego des Monarchen. Nun befand er sich auf einer Höhe, auf welcher sich zu behaupten allerdings nicht leicht, aber den Umständen nach doch auch nicht unmöglich, ja nicht einmal zu schwer war. Und was hätte er wirken können, wenn er das verstanden hätte! Manche der notwendigen Vorsichtsmaßregeln ergriff er auch in der Tat. Der König, das Automat in Menschengestalt, ward für jedermann, der nicht zu Struensees Freunden oder Kreaturen gehörte, unzugänglich gemacht und von den Anhängern desselben, wie von einer lebendigen Mauer, umgeben. An die Stelle Holks, die nicht unbesetzt bleiben durfte, da der Minister doch nicht immer mit der Majestät Karten spielen konnte, trat der Graf Brandt, den Struensee sich unbedingt zugetan wußte. Auch der früher verbannte Graf Ranzau-Aschberg, auf den er ebenso fest bauen zu dürfen glaubte, ward zurückberufen. Im Hauptpunkte aber ließ er es durchaus ermangeln, und von dem hing alles ab. Statt mit der Macht selbst zufrieden zu sein, griff er auch mit unkluger Begier nach ihren äußeren Zeichen; statt, wie Richelieu in einem bekannten Fall, dem König, wie ein Höfling, auf dem Ball die Lichter vorzutragen und sich dafür durch die Diktatur im Kabinett zu entschädigen, stellte er sich bei jeder Gelegenheit prahlerisch in den Vordergrund und zerstörte dadurch mutwilliger- und unnützerweise den letzten Rest eines Scheins, der ihm heilig hätte sein sollen, wenn auch nur aus dem einfachen Grunde der Selbsterhaltung. Ebensowenig konnte er es über sich gewinnen, die

erlangte Macht mit Maß und mit der nötigen Rücksicht auf bestehende Verhältnisse zu gebrauchen. Entschlüsse, die dem römischen Senat Kopfzerbrechen gekostet haben würden, faßte er in einem Augenblick. Anordnungen, bei denen Julius Cäsar gestutzt hätte, wie z. B. die Aufhebung des Staatsrats, setzte er so unbedenklich in Vollzug, als ob von der Realisierung eines unschuldigen Einfalls die Rede gewesen wäre. Und die verletzendste Form war ihm die liebste. Er ging mit dem Donnerkeil in seinen Händen um, wie die Kinder mit einem neuen Spielzeng, das sie gewöhnlich zerbrechen, weil sie unaufhörlich damit klappern. Darum ist es auch unentschieden geblieben, ob er sich aus wahrer Begeisterung, aus unwiderstehlichem innern Drang, oder aus Eitelkeit und Sucht, zu glänzen, zum Reformator in Dänemark aufwarf. Gerade dies macht ihn aber zum tragischen Charakter, und zwar in dem Sinn, daß er das Rechte allerdings gewollt, daß er jedoch aus zweideutigen Motiven gehandelt und aus diesem Grunde nach dem gerechten Schluß des Schicksals nur säen, nicht auch ernten gedurft hat.

Auch die Königin ergab sich dem Genusse ihres Triumphes bis zur Trunkenheit und forderte die Scheelsucht heraus, wie Struensee den Haß und die Rache. Ein Fest drängte das andere bei ihr, wie Struensee eine tollkühne Maßregel auf die andere folgen ließ. Dabei wurde die Verbindung beider immer inniger, und die Unvorsichtigkeit, mit welcher sie gepflogen wurde, erreichte bald einen Grad, der der Verleumdung die frechste Zunge lösen mußte. Als die Königin mit einer Prinzessin niederkam, drangen die zweideutigsten Gerüchte, die boshaftesten Bonmots schon bis zu ihrem Bett. Sie fand den verlorenen Schwerpunkt jetzt wieder und setzte dem vertrauten Umgang mit Struensee für eine Zeitlang engere Schranken. Das half auch, die Ehrfurcht vor der Majestät kehrte noch einmal zurück, man glaubte zu weit gegangen zu sein und hatte wohl auch recht. Aber sie geriet wieder ins Schwanken, als dieses Ziel erreicht war, und setzte sich nun über alles hinaus. Was war begreiflicher? An ein Gespenst gekettet und im vollen Glanz der Jugend und der Schönheit stehend, unterlag sie nur einer Naturnotwendigkeit, wenn sie sich von ihrem Ekel, ihrem Schauder und Abscheu vor dem Gemahl in den Armen eines Mannes zu erholen suchte, an dem sie damals nur noch edle, hinreißende Seiten kannte. Daß es geschah, ist keinem Zweifel unterworfen, aber niemand braucht sich zu bemühen, sie zu entschuldigen, weil niemand es wagen wird, sie zu verdammen. Doch es hatte furchtbare Folgen, denn nun war den Feinden eine Waffe in die Hand gegeben, mit der

sie die Königin selbst, die sonst unverletzlich, wie unverantwortlich, gewesen wäre, tödlich treffen konnten, und sie wußten sie zu brauchen. Als Ehebrecherin konnte sie vor Gericht gezogen werden, mit ihr aber stand und fiel Struensee. Dieser führte nun gerade in dem gefährlichen Moment, wo nicht bloß einzelne mehr, sondern fast alle Stände des Reiches gegen ihn erbittert waren, und wo es nur noch am Mittel zur gemeinschaftlichen Verständigung fehlte, um entweder eine Verschwörung oder eine offene Revolution zustande zu bringen, die Preßfreiheit ein. Nun war das Mittel da. Wie die Preßfreiheit ausgebeutet wurde, zeigte sich dadurch, daß sie unbedingt zurückgenommen werden mußte. Aber wie schnell das auch geschah, es war schon zu spät, das ganze Land war schon mit den niederträchtigsten Pasquillen auf den Kabinettsminister, ja auf König und Königin überschwemmt, und die Saat ging wuchernd auf. Alles murrte oder fluchte, auch die Bauern, obgleich Struensee sie aus Sklaven zu Menschen gemacht hatte. Sogar nach dem fernen Holstein hinüber hatte der freche Strom der Schmähungen und Verdächtigungen sich ergossen; ich habe selbst als Knabe, sechzig Jahre später, noch vergilbte Exemplare der damals vom Adel ausgestreuten Flugblätter in meinem Vaterlande Dithmarschen in Händen gehabt, die, sorgfältig aufbewahrt, von Geschlecht auf Geschlecht, wie ein Evangelium, übergegangen waren. Europa jubelte dem kühnen Manne, den es seiner Verwegenheit halber für einen großen hielt, freilich zu. Aber an dem Kranz, den das Ausland ihm aufgesetzt hatte, konnte er sich nicht festhalten, als in Dänemark der Boden unter seinen Füßen wich.

Allerdings hätte er nur in Wahrheit zu sein brauchen, was er zu sein schien, und er würde jeden Sturm bestanden haben. Aber es ergab sich eben ein Bruch in seiner Natur, als es zur Probe, ja als es nur zur Vorprobe kam. Sein Benehmen bei einem an sich höchst unbedeutenden, aus ganz partiellen Ursachen hervorgegangenen Matrosenaufstande war entscheidend für sein Schicksal. Es zeigte sich bei dieser Gelegenheit, daß ihm der Mut fehlte, und nicht bloß der physische, wohl mehr oder weniger von der Stimmung der Nerven abhängige, sondern auch der höhere, der alles an alles setzt, wenn es gilt, und nicht lange marktet und mäkelt. Man sah, daß er den Donnerkeil, den er so gern unnütz zu schwingen pflegte, im rechten Moment nicht zu schleudern wagte. Dies Geheimnis ward von den Matrosen am Hafen ausgeschrien, es kam in der Kinder Mund, und nun war seinen Feinden die Parole zum raschen Handeln gegeben und der Weg vorgezeichnet. Man mußte den

der Furcht Zugänglichen überrumpeln. Natürlich bildete die Königin-Mutter Juliane den Mittelpunkt, um den herum die meisten sich gruppierten. Sie hatte sich bisher mit strenger Konsequenz noch immer im Hintergrund gehalten und nur schüchtern für den einen oder andern Fall einige Vorbereitungen getroffen; sie hatte jede offene Feindseligkeit ängstlich vermieden und die Heuchelei so weit getrieben, daß sie bei der neugeborenen Prinzessin Gevatter gestanden hatte. Jetzt faßte sie bestimmte Verschwörungspläne und sah sich nach einem Werkzeug um. Zuerst warf sie ihr Auge auf Ranzau-Aschberg, der seit der Auflösung des Staatsrats Struensees entschiedenster Widersacher geworden war. Aber sie brauchte nur einen Arm, und Ranzau hatte auch einen Kopf. Darum ließ sie es einstweilen dabei bewenden, daß sie ihm im allgemein schmeichelte, jedoch nicht entschieden gegen ihn herausging. Wie sie sich noch nach einem Ersatzmann für ihn umsah, trug sich ihr der Oberst Köller aus freien Stücken an, der eins der in Kopenhagen liegenden Regimenter kommandierte und Struensee aus kleinlichen Gründen tödlich haßte. Sie griff begierig zu und zog nun auch Ranzau ins Vertrauen, der in einem unwillkürlichen Anflug von alter Teilnahme für Struensee oder in einer Regung von Pflichtgefühl ihn kurz zuvor dringend gewarnt, aber durch seine Vorstellungen bei ihm so wenig ausgerichtet hatte, daß er in doppelt großer Erbitterung von ihm geschieden war und sich deshalb zu allem bereit finden ließ. Der Kommandant der Dragoner, Oberst Eichstädt, ein ebenso unbedeutendes als obskures Individuum, wurde bloß dadurch gewonnen, daß eine Königin ihm die Ehre erwies, sich um ihn zu bekümmern; er sollte in Köllers Faust das Schwert vorstellen. Während dies alles geschah, häufte Struensee seine Fehler, war in einem und demselben Augenblick tollkühn und feige zugleich, löste die aus lauter Norwegern bestehende königliche Leibgarde durch einen unüberlegten Gewaltstreich auf und ließ sich darauf von ihr im offenen Aufstand die ungehörigsten Zugeständnisse abtrotzen, führte, als ob er Mut oder Vertrauen hätte, den Hof von Friedrichsburg in die aufgeregte Residenzstadt zurück und umringte, um den dadurch vielleicht entstandenen günstigen Eindruck doch ja wieder zu vernichten, das Schloß dann mit geladenen Kanonen. Am 16. Jan. 1772 fand ein Ball bei Hofe statt. Die darauffolgende Nacht wurde zum Ausbruch der Verschwörung festgesetzt, weil Köllers Regiment die Wache im Schlosse hatte. — Der Ball wurde um ein Uhr geendigt, die Gäste entfernten sich, die Majestäten zogen sich zurück. Nun umzingelte Eichstädt mit seinen Dragonern

den Schloßhof, und Köller erklärte seinen Offizieren, er habe vom König den Befehl, die Königin Mathilde, den Kabinettsminister und ihre sämtlichen Anhänger zu verhaften. Vom König! Jeder wußte, wie es mit dem Könige stand; Köller hätte ebensogut erklären können, er habe diesen Befehl von Caroline Mathilde und von Struensee selbst. Dennoch stieß er auf keinen Widerspruch, auf keine vorwitzige Frage. Nun verfügte er sich stehenden Fußes zu Struensee, den er im Bette traf und der, anstatt ihm Widerstand zu leisten, wodurch er sich, da es an der Königsorder fehlte, hätte retten können, ihm willenlos ins Gefängnis folgte. Ranzau begab sich dagegen, von der Königin Juliane und dem Prinzen Friedrich begleitet, zum König Christian, dem er durch die Vorspiegelung, daß sein Leben in Gefahr stehe, daß das Volk das Schloß stürme und den Verräter Struensee ausgeliefert haben wolle, die Unterschrift der Verhaftsbefehle abdrang, auf die hin bereits gehandelt worden war. Hierauf eilte er zur Königin Caroline Mathilde. Bei dieser fand er aber, was Köller bei Struensee nicht gefunden hatte, Besonnenheit und Widerstand. Nur durch Anwendung der rohsten Gewalt konnte die heldenmütige Engländerin in den Wagen hineingezwungen werden, der sie noch in derselben Nacht nach der Festung Kronenburg abführen sollte. Der absolute Monarch war also durch Anwendung der nichtswürdigsten Mittel dahin gebracht worden, die Menschen, die ihm die liebsten waren, ihren Todfeinden zu überliefern, und die Königin, die Teilnehmerin seiner Macht und Glorie, hatte von Aristokratenhänden eine Behandlung erfahren müssen, wie sie der gemeinsten Verbrecherin nicht ärger von fahndenden Gendarmen zugefügt wird. Der Prozeß, der nun folgte, dürfte das Scheußlichste sein, was die Jahrbücher der Justiz zu berichten haben. Dem zerknirschten und in sich zusammengebrochenen Struensee ward das Geständnis des Ehebruches mit der Königin durch die schändliche Lüge, daß das Verbrechen von ihr bereits eingestanden sei, abgelistet; der Königin durch das umgekehrte Vorgeben. Bei ihr mußte man sich, aus Furcht vor England, damit begnügen, sie völlig in der öffentlichen Meinung zu vernichten und dann aus dem Lande zu verbannen. Struensee durfte aber, sonst wäre die Rache nicht vollständig gewesen, nicht mit dem Leben davonkommen, ja sogar Brandt mußte die seinem Gönner und Freunde bewiesene Anhänglichkeit und Treue mit seinem Blute bezahlen. Todesurteile, die in ihrer Motivierung der offenkundigen Wahrheit und der gesunden Vernunft auf frechere Weise Hohn sprachen, wie die in diesem Prozeß gefällten, sind nicht denkbar. Brandt

hatte z. B. einmal mit Christian ringen müssen, weil dieser durchaus seine Kräfte an ihm prüfen wollte. Das erklärten die Richter für ein todeswürdiges Attentat auf den Monarchen. Struensee hatte als Arzt dem siechen Kronprinzen eine Lebensweise vorgeschrieben, die freilich hart war, die ihn aber gesund und kräftig gemacht hatte; das war ein Angriff auf den Thronerben. Die Unterschriften des Königs waren leicht zu erlangen. Er las nichts von allem, was ihm vorgelegt wurde. Es wird erzählt, daß er während des Unterschreibens nach Struensee und Brandt, wovon der eine oder der andere ihm während dieser seiner einzigen Regierungsarbeit sonst vielleicht die Feder zu reichen oder die Papiere unterzubreiten pflegte, mehrmals mit Ungeduld gerufen haben soll. Das hätte denn recht gründlich dargetan, wieviel er davon wußte, daß er sie eben durch einen Federzug ins Grab sandte. Sie wurden gleich darauf enthauptet und ihr Leichnam nach dem Tode geviertteilt, der erwartete Jubel des gemißbrauchten und methodisch irregeleiteten Volks blieb jedoch aus. Die Königin Caroline Mathilde ward nach Celle in die Einsamkeit verbannt, wo sie, getrennt von ihren, in den schlimmsten Händen zurückgebliebenen Kindern, wenige Jahre nachher an gebrochenem Herzen starb. Christian vegetierte noch dreißig Jahre fort, und dieselben Menschen, die den unglücklichen Brandt wegen seines unfreiwilligen Ringens mit ihm hatten hinrichten lassen, mißhandelten ihn, wie sie nur konnten, und ehrten in ihm so wenig den Kronenträger, als sie den Wahnsinnigen schonten. Ich hörte in Kopenhagen eine charakteristische Anekdote, die wenig bekannt zu sein scheint. Einmal bei Tische unter dem Hofgesinde sitzend und von allen Seiten wie gewöhnlich verhöhnt und verspottet, erhebt er sich plötzlich, schaut mit Majestät um sich und ruft: „Kennt ihr mich nicht? Ich bin der König von Dänemark!" Alle erstarren, jeder fürchtet, einen Lear, dem die Besinnung zurückgekommen ist, vor sich zu sehen, und durchliest sein Schuldbuch. Aber der lichte Moment geht so rasch vorüber, wie er kam, Christian setzt sich wieder, dreht Brotkügelchen und wirft sie seinem Nachbar ins Gesicht.

Hier der Stoff in seiner Gliederung und Gruppierung nach allen Seiten und mit ihm die Tragödie selbst, denn ich bin der Überzeugung, daß nicht ein Element weggelassen, verändert oder abgeschwächt werden darf, wenn der Dichter nicht gegen den heiligen Geist der Kunst, wie der Geschichte zugleich sündigen und seinem Werke die Spitze abbrechen will. Nicht, als ob nicht auch auf andere Weise etwas in seiner Art Schätzbares und Dankenswertes zustande kommen könnte! Das ist allenfalls schon

bewiesen, kann also nicht mehr bestritten werden. Aber ich bin der Meinung, daß man, wenn ein historisches Ereignis in einem der seltensten Fälle die runde, vollendete Kunstform gleich mit auf die Welt bringt, diese nicht zerschlagen oder auch nur verletzen kann, ohne ihm unmittelbar ans Leben zu gehen. Das ist ebensowenig möglich, als es möglich ist, einem Menschen den aus seinem eigenen Rumpf hervorgewachsenen Kopf abzuhauen, ihm einen neuen aufzusetzen und ihn doch nicht zu töten. Zu diesem Bilde gehört aber mit gleicher Notwendigkeit der sich selbst zerstörende König und die infolge der sie umgebenden unnatürlichen Verhältnisse den sittlichen Schwerpunkt verlierende Königin, wie der abenteuerliche Arzt und die hinterlistige Aristokratie, die sich gegen ihn verschwört, weil er ihr den Todesstoß versetzt. Denn das Bild, in seiner innersten Bedeutung erfaßt, stellt den Absolutismus dar, der sich selbst durch seine Schrankenlosigkeit vernichtet und noch mehr Weh über sein eigenes Haupt bringt, wie über die Welt. So betrachtet, steht es einzig in der Geschichte da und predigt allen Parteien eine ernste Lehre, die, wie ich im Anfang sagte, von jeglicher, wenn auch zum Teil widerstrebend, beherzigt werden wird. Von dieser Höhe herabgezogen und aus konventionellen oder andern Gründen verstümmelt und verengert, wird es ein Dutzendstück, wobei man sich fragen muß: Warum ist Struensee hier zu Gevatter gebeten worden? Hans, Peter oder Paul hätten ja denselben Dienst getan! Ja, ich behaupte, das Bild wird nur dann verletzend, wenn man es nicht in seiner vollen Totalität hinzustellen wagt. Ein König Christian, der nicht selbst schuld an seinem moralischen Elend ist, oder dessen Schuld uns verhüllt bleibt, darf im Drama durchaus nicht auftreten; eine Königin, die nur liebelt, die von der Naturmacht nicht unwiderstehlich fortgerissen erscheint, sondern nur mit ihr spielt, darf es ebensowenig. Der eine ist ein unästhetischer, die zweite sogar ein verächtlicher, entschieden widerwärtiger Gegenstand, denn mit einem Unglück, dem der Wille nirgends begegnen konnte, hat die tragische Kunst nichts zu schaffen, und mit Leidenschaften, die keine sind, die sich, wie ein Kaminfeuer, bei einem gewissen Grad willkürlich auslöschen lassen, hat sie auch nichts zu tun. Dagegen kann die ungeheuerste Wirkung nicht ausbleiben, wenn man sieht, wie die Maßlosigkeit, mit welcher der König sich dem Genusse seiner Allgewalt hingibt, sich zunächst dadurch an ihm rächt, daß er des Genusses unfähig wird; wie sie dann eine unendliche Reihe fremder Maßlosigkeiten hervorruft, die ohne die seinige und ihre unabwendbaren Folgen nicht möglich gewesen wären; wie diese

fremden Maßlosigkeiten darin gipfeln, daß die furchtbarsten Justizmorde in seinem Namen an den einzigen Personen, für die er noch etwas empfindet, begangen werden, und wie er endlich nach blutiger Beseitigung dieser seiner letzten Stützen seinen bittersten Feinden hilf- und widerstandslos in die Hände fällt. In diesem Sinn, in diesem aber auch allein, würde das Stück dann auch für die liberalen Ideen, zu deren eigentlichem Träger man Struensee kaum machen dürfte, kämpfen und vielleicht den letzten Opponenten überwinden. Was nun noch Struensee, als Charakter, betrifft, so hätte der Dichter Gelegenheit, in ihm, ohne den historischen Überlieferungen den geringsten Zwang anzutun, ein Gegenstück des Hamlet hinzustellen. Denn wenn Hamlet vor lauter Denken nicht zum Handeln kam, so kam Struensee vor lauter Handeln nicht zum Denken! Beides liefert aber das gleiche Resultat.

---

## Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin.

Ein Schauspiel von Heinrich Kleist.

1850.

Der Prinz von Homburg gehört zu den eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und zwar deshalb, weil in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche) nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dies Resultat ist das ganze Drama angelegt, und was Tieck an einem bekannten Ort als den Kern hervorhebt, die Veranschaulichung dessen, was Subordination sei, ist eben nur Mittel zum Zweck. Wenn Tieck noch weiter bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Lösung, verleihe demselben zu seinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens, so kann ich auch damit nicht übereinstimmen. Im Gegenteil, dieser Zug ist als störend zu tadeln, und wenn er, wie im Käthchen von Heilbronn, tief in den Organismus des Werks verflochten wäre, so würde er ihm den Anspruch auf Klassizität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen sollen, sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schreck der Überraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu

ihren Füßen stürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen, und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herumgeschlungen. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob man die Hälfte vom ersten und vom letzten Akt wegstreichen könnte. Kleist würde nicht sein, was er ist, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes ursprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wegwerfen muß, wenn eine so barbarische Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen sein Kranzwinden und den Handschuh, den er infolgedessen erhascht, schon lassen müssen. Allein es ist nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieser künstlichen noch ganz andere und vollkommen solide Stützen, und wer sich nicht aus Kleinmeisterei dabei aufhalten will, der hat es nicht nötig. Ein Jüngling, der das Unglück hatte, zu früh Glück zu haben, und der liebt, wo er vielleicht, er hat darüber noch keine Gewißheit, nicht lieben soll: mehr brauchen wir nicht, um uns in der ersten Katastrophe den Übermut, in der zweiten den Kleinmut zu erklären, und der ist da. Kleist hat einen Schraubenzug in Bewegung gesetzt, wo der einfachste Hebel genügte, aber der Schraubenzug ist mit dem Hebel in Verbindung gebracht, und der Zweck wird vollkommen erreicht, wenn auch nicht durch das nächste und darum beste Mittel.

Die Handlung, aus dem hier aufgestellten Gesichtspunkt aufgefaßt, ist nun, kurz zusammengedrängt, diese. Es ist am Abend, oder vielmehr in der Nacht vor der Schlacht bei Fehrbellin. Der große Kurfürst, von seiner Familie umgeben, hat seine Generalität um sich versammelt und läßt ihr durch seines Feldmarschalls Mund den Plan, den er für die morgende Schlacht erdacht hat, kundtun. Jedem der Offiziere wird sein Anteil an der blutigen Arbeit des bevorstehenden Tags aufgetragen, auch dem Prinzen, der den für sein Alter und Temperament schwierigsten erhält, indem er während des eigentlichen Kampfes mit der Reiterei, die er führt, aus dem Feuer bleiben und erst, wenn der Sieg so gut als erfochten ist, aktiv werden, auch dann aber noch eine bestimmte Allerhöchste Order abwarten und den geschlagenen Feind nur vollends vernichten helfen soll. Hier, wohl gemerkt, beginnt seine Probe schon; es ist kein Zufall, wenn der Kurfürst ihm einen Posten anwies, der ihn mit seinen Leidenschaften und den Forderungen seines Blutes in Widerspruch bringen muß, er soll beide eben bekämpfen lernen. Der Prinz hört kaum auf den Feldmarschall, als an ihn die Reihe

kommt; er ist zerstreut, denn Natalie, die Prinzessin von Oranien, eine Waise, die am Brandenburger Hof Zuflucht gefunden hat, und die er heimlich liebt, ist anwesend, und die Kurfürstin bricht mit ihr und den übrigen Damen auf, während diktiert wird; er bedarf jedoch auch kaum so pedantischer Vorschriften, denn er sieht in einer Schlacht nur noch eine Gelegenheit, sich persönlich so oder so hervorzutun, nicht aber eine sittliche Aufgabe, welcher nur auf eine einzige Weise Genüge geleistet werden kann. Nichtsdestoweniger erfährt er durch seinen Freund Hohenzollern aufs genaueste, was der Dienst von ihm verlangt; doch was hilft's, der Freund kann ihm nur seine Ohren, nicht seine Einsicht borgen, und so schließt er den ersten Akt denn, seiner Entwicklungsstufe gemäß, mit einem Monolog, aus welchem man erfährt, daß er nur an die Lorbeeren denkt und an das Mädchen, dem er sie zu Füßen legen will, nicht an die Pflicht und an das Vaterland. Man sieht, ich kann das Nachtwandeln und was sich daran knüpft, ruhig übergehen, die Exposition ist vollständig ohne das, und darin liegt der faktische Beweis für die Richtigkeit meiner Ansicht des Werkes. Ein Jüngling träumt immer nur vom Manne, der er schon zu sein glaubt; es bedarf also keines Doppeltraums. Den Handschuh hätte ein ertappter Blick der Prinzessin, dem ein plötzliches Erröten folgte, ersetzen können. Galt er mir? Galt er dir? Es ist genug, einen Jüngling so zu beschäftigen, daß er Mars selbst, wenn er herabstiege, keine Aufmerksamkeit schenken würde.

Es kommt zur Schlacht, und was zu erwarten war, geschieht: der Prinz greift zu früh an, und nun wird der Sieg zwar auch erfochten, aber nicht so vollständig, als möglich gewesen wäre. Er weiß recht gut, was er tut, er soll und muß es auch wissen, und darum hätte der Dichter sich die ängstliche Detailmalerei seiner Zerstreutheit im ersten Akt ersparen mögen; der ihm im Kommando beigegebene Oberst Kottwitz erinnert ihn mit der Barschheit eines Greises, der sein Vater und Lehrer zugleich sein könnte, an die erst abzuwartende Order des Herrn, und ein anderer Offizier rät sogar, ihm den Degen abzunehmen. Doch den alten Kottwitz fragt er schnöde, ob er die Order noch nicht vom Herzen empfangen habe, und den Offizier mißhandelt er tätlich; dann sprengt er fort, indem er ruft: „Die Parole ist jetzt: ein Schurke, wer seinem General zur Schlacht nicht folgt!" Auf dem Schlachtfeld selbst trifft er in dem Moment ein, wo das Gerücht sich ausbreitet, der Kurfürst sei gefallen; nun verrichtet er Wunder der Tapferkeit, und wir erfahren, wie er ihn liebt, indem wir sehen, wie er ihn rächt. Dies ist einer der

reichsten Glanzpunkte der Erfindung, und wahrlich, er allein wiegt mehr, wie ein ganzer Katalog voll gewöhnlicher Dramen, die man in unseren Theatern beklatschen hört. Mit Blut bespritzt, eilt er dann in die Bauernhütte, in die sich die Kurfürstin mit ihrem weiblichen Hofstaat flüchten mußte, weil ihr auf der Reise ein Rad brach, und trifft hier seine Natalie. Die Frauen, zu denen das furchtbare Gerücht gleichfalls gedrungen ist, sind zerschmettert; die Kurfürstin liegt in Ohnmacht, die Prinzessin, von der Wucht des Moments überwältigt, klagt in wenigen, einfach rührenden Worten über ihre gänzliche Verlassenheit. Der Prinz hat ihr am Hof seine Neigung nicht verraten; jetzt vergönnt er seinem Herzen einen ersten Laut, denn jetzt scheint das Glück sich von der Vater- und Mutterlosen, die ganz und gar auf den gewaltigen Oheim angewiesen war, abgewandt zu haben, und diesen Laut erwidert sie. Hier kommt schon ein Strahl des ihm an- und eingebornen Seelenadels zum Vorschein, der am Schluß des ganzen Läuterungsprozesses in voller Ungetrübtheit hervortreten soll, und wir fassen ein unerschütterliches Vertrauen zu ihm. Diese Liebesszene, die der Tod herbeiführt, gehört zum Höchsten der Kunst, und selbst das Gesuchte, was in den zwischen dem Prinzen und der Prinzessin gewechselten Ausdrücken liegt, ist durch ihr bisheriges Verhältnis zueinander gerechtfertigt, sie wagen nicht, gerade herauszusprechen. Die Szene ist kaum vorüber, so zeigt sich das Gerücht, das sie veranlaßt hat, als falsch, der Kurfürst lebt und ist bereits auf dem Wege nach Berlin, die Schlacht entschied den ganzen Krieg, sie hat den raschen Frieden zur Folge. Unendlicher Jubel, vor allem in der Seele des Prinzen. Er teilt in der Bewegung seines überströmenden Gemüts der Kurfürstin jetzt sein süßes Geheimnis mit, und bittet um ihre Einwilligung; sie erwidert: „Keinem Menschen auf Erden könnt' ich heut etwas abschlagen und dir am wenigsten." Er ist der glücklichste der Sterblichen und folgt, den „Cäsar Divus" selbst als Nebenbuhler in Fortunas Gunst herausfordernd, mit den Damen seinem Herrn nach Berlin. Man lege auf diesen Moment das rechte Gewicht, wenn man die Tragödie in ihrer weitern Entwicklung fassen will. In Berlin angekommen, eilt er auf der Stelle zum Kurfürsten und legt ihm drei erbeutete feindliche Fahnen zu Füßen. Der Kurfürst fragt ihn streng, ob er bei Fehrbellin kommandiert hat, und als der Prinz, über die Frage erstaunt, es bestätigt, befiehlt er, ihm den Degen abzunehmen. Ehe der Kurfürst nämlich noch wußte, ob der Prinz, den man ihm verwundet gemeldet hatte, oder der Oberst Kottwitz, dem er es auch zutrauen mochte, die Reiterei vor erhaltener

Order ins Feuer geführt habe, hat er schon erklärt, daß der Kommandierende vor ein Kriegsgericht zu stellen, und ohne Ansehen der Person zum Tode zu verurteilen sei. Jetzt vollzieht er einfach den Spruch. Der Prinz faßt das gar nicht; wenn die Bäume zu sprechen, die Steine zu fliegen anfingen, er würde es ebenso natürlich finden. Gehorchen muß er zwar, aber indem er den Degen hingibt, versichert er mit Bitterkeit, daß sein „Vetter Friedrich", wenn er den Brutus spielen wolle, in ihm den Sohn nicht finden werde, der ihn noch unterm Henkerbeil bewundere. Das ist um so natürlicher, als er sich bewußt ist, was er auf dem Schlachtfeld in dem Augenblick empfunden und getan hat, wo er die Nachricht von dem Tode seines jetzigen Richters erhielt. Die Freunde suchen ihn zu beschwichtigen, der Kurfürst nimmt keine Notiz von seinem leidenschaftlichen Gebaren, er liest mit ruhiger Majestät die Inschriften der schwedischen Fahnen, und der Prinz wird ins Gefängnis abgeführt. Das alles ist im höchsten Stil gehalten, und würde die Engländer zu Shakespeares Zeiten entzückt haben.

Im dritten Akt finden wir den Prinzen etwas verändert, aber nicht viel. Daß der Kurfürst das Überschreiten seines ausdrücklichen Befehls nicht ohne alle Strafe hingehen lassen konnte, hat er, als er in der Einsamkeit über die letzten Vorfälle nachzudenken begann, denn doch begriffen. Aber es ist ja Strafe genug, daß er einige Tage im Gefängnis zubrachte, und er verdient wohl gar noch eine Belohnung dafür, daß er gutwillig hineinging und den Kerkermeister nicht erwürgte. Darum weiß er auch ganz gewiß, daß der erste, der ihn zu besuchen kommt, ihm seine Freiheit ankündigen wird, und als sein Freund Hohenzollern bei ihm eintritt, ruft er ihm entgegen: „Nun, des Arrestes bin ich wieder los?" Da dieser aber seine Lage mit ganz andern Augen betrachtet, da er seine Gefühlsdialektik, die ganz genau weiß, was der Kurfürst tun kann und nicht tun kann, durch eine Reihe drohender Tatsachen, von denen die eine immer unheimlicher ist, wie die andere, nach und nach zum Schweigen bringt, da er ihm am Ende sogar sagt, daß das kriegsrechtlich gesprochene Todesurteil im Kabinett zur Unterschrift kommen soll, so verläßt den Prinzen endlich die törichte Sicherheit, und nun fällt er denn natürlich ins entgegengesetzte Extrem. Ja, als der ängstliche Hohenzollern ihm noch weiter mitteilt, daß der wegen des Friedens eingetroffene schwedische Gesandte für seinen Herrn um die Prinzessin von Oranien zu werben, daß diese aber schon gewählt zu haben und die Pläne des Kurfürsten dadurch zu stören scheine, und als er ihn nun

fragt, ob er dabei nicht im Spiele sei, ruft er verzweifelnd aus: „Ich bin verloren!“ und eilt zur Kurfürstin, um ihre Verwendung zu erflehen. Unterwegs erhält er die letzte eindringliche Bestätigung, daß es Ernst gilt; er sieht bei Fackelschein sein Grab öffnen. Bei der Kurfürstin ergibt sich nun die viel verschriene Szene, die man nicht begreifen will und dem Dichter also auch nicht verzeihen kann. Der Prinz bittet in Anwesenheit seiner Geliebten um sein Leben, er tut es auf die unrühmlichste Weise, er leistet sogar, um nach seiner Meinung einen Hauptstein des Anstoßes zu beseitigen, auf Natalie Verzicht, während sie, schaudernd über den Zustand der Erniederung, in welchem sie das Ideal ihres Herzens erblickt, dabeisteht. Gewiß ist das eines Helden und eines Mannes durchaus unwürdig, und unstreitig ist dem Dichter, der in dem nämlichen Stück neben dem Prinzen ja auch den Kurfürsten schuf, zuzutrauen, daß er dies so gut wußte, wie wir alle. Es geschieht ja aber auch nur, um uns zu zeigen, daß der Prinz noch kein Held und kein Mann ist, und daß man auf dem Wege, den er bisher wandelte, keines von beiden werden kann. Er hat bis jetzt eine hohle Scheinexistenz geführt, die seinen Kopf wohl mit einem schwindelerregenden Rausch erfüllen, die jedoch in seinen Knochen kein Mark absetzen konnte. Nun aber ist der wahre Gehalt des Lebens wenigstens in einer Gestalt, in der Gestalt der Liebe, ganz zuletzt schon nahe genug an ihn herangetreten, um ihm die Fortsetzung dieser Scheinexistenz unmöglich zu machen; darin liegt der eigentliche Sinn der Erklärungsszene zwischen ihm und Natalie, auf deren hohe Bedeutung ich oben hinwies. Wäre das nicht geschehen, so würde er wahrscheinlich eine Duellantengröße geworden sein, und es nach der ersten Überraschung zu der Todesverachtung eines an die Mensur gewöhnten Klopffechters gebracht haben, dem das Leben, das eigene nämlich, mit vollem Recht für eine Null gilt; er hätte die Kugel trotzig, mit à la Napoleon gekreuzten Armen, erwartet, und der Kurfürst hätte ihn erschießen lassen und erschießen lassen müssen. Dahin kann er sich jetzt nicht mehr versteigen; noch weniger aber kann er sich nüchtern aus wahrer sittlicher Kraft zum freien Abschied von der Erde entschließen, denn er hat noch kein Gefühl des gesättigten Daseins und der erfüllten Pflicht mit hinwegzunehmen, er ist noch leer. Darum muß er in diesem Moment gerade so auftreten, wie er auftritt, aber freilich durfte der Dichter ihn auf dieser bedenklichen Stufe nicht lange stehen lassen, und das tut er ja auch nicht. Die Kurfürstin hält jeden weiteren Schritt für erfolglos, denn sie hat aus eigener Bewegung schon das ihrige getan.

Natalie jedoch, den Tod im Herzen, verspricht noch ein letztes Wort bei dem Oheim für den Gesunkenen zu wagen, rät ihm aber bitter, sein Grab auf alle Fälle noch einmal anzusehen und sich zu überzeugen, daß es um nichts finsterer ist, als die Schlacht es ihm schon tausendmal gezeigt hat.

Im vierten Akt erfüllt Natalie nun ihr Versprechen, und der Kurfürst sendet sie mit einem geheimnisvollen Brief an den Prinzen ins Gefängnis; lakonisch sagt er ihr dabei, daß dieser nun so gewiß gerettet sei, als die Rettung in seinen eigenen Wünschen liege. Sie überbringt dem Gefangenen den Brief, und er liest: „Wenn Ihr glaubt, Euch sei ein Unrecht widerfahren, so sagt's mir mit zwei Worten, und ich schicke Euch den Degen zurück!" So faßt sich nur die Majestät, die auch ohne Krone Verehrung finden würde, und der Prinz fühlt's sogleich. „Das kann ich nicht schreiben!" ruft er aus, als Natalie in ihn dringt, dem Inhalt des Briefes zu genügen. „Was tut's?" erwidert er kurz, als sie ihm nun versichert, das Regiment sei schon kommandiert, das ihm die Totenehren durch den Donner der Karabiner überm Grabe darbringen solle. „Ich schreib' ihm, du hast mir recht getan!" ruft er aus, als sie nicht aufhört, ihn zu bestürmen, und er tut's! Er erkennt, daß der Fürst, der ihn zum Richter über sich selbst aufruft, nicht um den Brutus zu spielen oder aus herzloser Willkür so gegen ihn vorgegangen sein kann; es wird ihm klar, daß der Krieg, ja der Staat selbst, auf dem Prinzip der Subordination beruht, und daß der Führer erst in eigener Person leisten muß, was er von den Untergebenen fordern will; er entschließt sich, und auch dies, wohl gemerkt, in Anwesenheit seiner Geliebten, dem beleidigten Gesetz genugzutun, und so die Hyder der Anarchie, die sich gar wohl an seinen vom Sieg gekrönten eigenmächtigen Schritt knüpfen könnte, wieder zu zertreten. „Bohrten dich zwölf Kugeln jetzt gleich in den Staub" — ruft die über sich selbst weggehobene Natalie — „nicht halten könnt' ich mich, ich jauchzt', und weint' und spräche: Du gefällst mir!" Wahrlich, sie hat recht, jetzt ist der Mann und der Held fertig, und nie in alle Ewigkeit kann ein Anfall von hohler Selbstüberhebung und von kleinlicher Verzagtheit, die sich ja eben gegenseitig bedangen, wiederkehren; der Prinz ist als fest ausgeschmiedetes Glied in die sittliche Weltordnung eingetreten, und je schwerer ihm das geworden ist, um so fester wird er beharren. Wen diese Szene nicht für die vorhergehende bei der Kurfürstin, in der sie wurzelt, wie die Blume in der schwarzen Erde, vollkommen entschädigt, und wer dabei nicht begreift, daß die eine ohne

die andere nicht möglich war und daß man Ursache und Wirkung nicht trennen kann, dem muß ich jede Fähigkeit, ein Drama in seiner Totalität aufzufassen, absprechen. Die Wendung des Kurfürsten gehört zum Erhabensten, was irgendeine Literatur aufzeigt, und hat in der unsrigen nicht von fern ihresgleichen.

Der fünfte Akt bringt nun noch die notwendige Probe. Der Kurfürst wird von allen Seiten bestürmt, den Prinzen zu begnadigen; seine Familie, das Heer, die Prinzessin, alles dringt in ihn, ja die letztere — ein feiner Zug! — wiederholt den Fehler ihres Geliebten, sie ruft eigenmächtig ein Regiment, dessen Chef sie ist, nach Fehrbellin, damit die Offiziere eine dort zirkulierende Bittschrift mit unterzeichnen, und könnte nun eigentlich prätendieren, auch ihrerseits vor ein Kriegsgericht gestellt zu werden. Der Kurfürst läßt sich nichts abschmeicheln noch abtrotzen, doch kann niemand, der von der Komposition einen Begriff hat, mehr für den Prinzen zittern, auch zeigt es sich schon an der Milde, die er dem alten, ohne sein Wissen und, wie er glaubt, wider seinen Willen, plötzlich mit der Reiterei eingetroffenen Kottwitz widerfahren zu lassen gedenkt, daß es keineswegs noch zum äußersten kommen wird. Als Kottwitz ihm hart auf den Leib rückt und ihm hitzig versichert, er werde die einst getadelte Tat des Prinzen, die er jetzt billigen müßte, wiederholen, wie sich nur eine Gelegenheit dazu finde, denn auf einen Fall, wo der Zug des Herzens, die rasche Empfindung, schade, kämen zehn, in welchen sie allein zum Ziel führe, erwidert der Kurfürst, er wisse nicht mit ihm fertig zu werden, aber er wolle sich einen Sachwalter rufen, der ihn besser, wie er selbst, lehren könne, was Kriegszucht und Gehorsam sei. Nun läßt er den Prinzen kommen, und dieser erklärt feierlich und unaufgefordert vor der gesamten Generalität, daß er das im Angesicht des Heeres frevelhaft von ihm verletzte Gesetz durch einen freien Tod verherrlichen wolle, und daß er sich von dem Kurfürsten, dessen gerechtem Spruch er sich unbedingt beuge, nur noch die Gnade erbitte, er möge Natalies Neigung zugunsten des Schwedenkönigs keinen Zwang antun. Das wird ihm gewährt, und er geht ins Gefängnis zurück, das er gleich darauf wieder verläßt, um mit verbundenen Augen den Weg, den er für seinen letzten halten muß, anzutreten, und in dem Moment, wo er den Schluß erwartet, verdientermaßen aus den Händen des Kurfürsten Leben, Freiheit und die Geliebte zu empfangen. Natürlich hat das romantische Beiwesen des ersten Aktes unerfreuliche Folgen im letzten, indem der Dichter sich auch hier gezwungen sieht, statt des geraden einen Umweg zu nehmen. Doch ist der Fehler, wie

wohl nicht erst nachgewiesen zu werden braucht, hier ebenso unwesentlich, wie dort.

Es leuchtet wohl jedermann ein, daß uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht, der Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird, daß wir in das charakteristische Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben hineinschauen, aus denen ein solcher meistens hervorgeht, und daß wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten, auf dem der ungebändigt schweifende und in seiner Regellosigkeit der Gefahr der Selbstzerstörung ausgesetzte Komet sich in einen klaren, auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt. Sollte es nun noch eines Beweises bedürfen, daß durch das Werk auch eine ganz einzige Wirkung möglich sei? Wenn es auch nichts, als die tiefe psychologische Enthüllung dieses Werdeprozesses darböte, so müßte eine solche schon eintreten, denn unsere Theaterschriftsteller geben uns schon an und für sich selten genug Gelegenheit, vom Menschen mehr, als die Haut, kennen zu lernen, die freilich bei Napoleon und bei seinem letzten Korporal dieselbe ist; wenn sie uns aber auch in Ausnahmsfällen einmal einen Blick in Herz und Nieren tun lassen, so muten sie uns wieder die bornierte Teilnahme für ein seltsam organisiertes Individuum zu, und lassen es an allem und jedem Hintergrund fehlen. Doch die psychologische Seite ist mit außerordentlicher Kunst in unserem Drama zum bloßen Substrat herabgesetzt, aus dem sich eine ganz neue Gestalt der Tragödie entwickelt, welche auf wunderbare Weise die tiefsten tragischen Schauer und die leisen Entzückungen einer selbst in der dunkelsten Nacht nicht ganz verlöschenden Hoffnung ineinander mischt. Wir fühlen uns an einen lachenden Maimorgen erinnert, über dem sich mit furchtbaren Schlägen das erste Gewitter entladet, und das ist der Triumph der Komposition.

Gern würde ich noch in die zahllosen Detailschönheiten des Dramas eingehen und namentlich auf die vom frischesten Leben strotzenden Knotenpunkte hinweisen, zu denen sich bald eine Situation, bald ein Charakter, bald die Handlung selbst verdichtet. Aber es würde mich zu weit führen, auch könnte ich, da gerade hier die schreiendsten Meinungsverschiedenheiten hervorzutreten pflegen, das bedenkliche Gebiet nicht vermeiden, auf welchem nach Goethes tief begründetem Ausspruch der kategorische Imperativ und das Gewicht dessen, der ihn fällt, die letzte Instanz bildet. Oder wie sollte, wenn jemand den lebendigen, bis in die Fingerspitzen hinein organisierten Gestalten des Werkes, die freilich in sehr einfachen, zuweilen sogar nachlässigen Gewändern einhergehen,

aus Vorliebe für bunte Lackfarben und schillernde Fetzen ein Puppenspiel vorzöge, der Handel anders entschieden werden, als auf die bekannte Catonische Weise? Der kategorische Imperativ, den die alten Römer sich zuweilen gefallen ließen, ist bei den Deutschen aber schrecklich unbeliebt.

Eine Frage darf ich jedoch nicht unerörtert lassen, die Frage, wie es denn überhaupt möglich war, daß der Prinz von Homburg bei so hoher Bedeutung und so reicher Lebensfülle bis jetzt so wenig Theaterglück haben konnte. Die Antwort ist leicht. Das große Publikum hat, wie es das Poetische überhaupt gern in das dem Leben Widersprechende setzt, namentlich einen sonderbaren Begriff vom dramatischen Heldentum, und der größte Teil der Kritiker, die es belehren sollen, leider auch. Weil der Held in den meisten Fällen schon völlig fertig und bis auf die letzte Faser ausgeschmiedet im Drama auftritt, so wird angenommen, das müßte unter allen Umständen so sein. Daraus folgt denn, daß der Dichter schlimm daran ist, wenn er das Werden einmal, statt ausschließlich in die Handlung, zum Teil auch mit in den Hauptcharakter verlegt, und deshalb die Sympathie, die er braucht, nicht gleich im Anfang, sondern erst am Ende für diesen erregt. Dann nimmt man, selbst wenn man ihn schon kennt, auf der Stelle an, er habe sich verirrt, er schwärme für etwas Halbes, Unreifes, Unsittliches, und er verlange, man solle mitschwärmen. Das verstimmt, man wartet den Schluß nicht ab, und wenn man's auch tut und hinter seine wahre Absicht kommt, so gibt man das Vorurteil doch nur zur Hälfte wieder auf. Dies hat sich schon bei manchen Gelegenheiten gezeigt. Kleist stieß mit dem Prinzen von Homburg nun noch obendrein gegen einen Fleck, der zu seiner Zeit, wo Theodor Körner die Leute in seinen Trauerspielen ordentlich darum in die Wette laufen ließ, wer zuerst sterben solle, zu den allerempfindlichsten gehörte. Todesfurcht und ein Held! Was zu viel ist, ist zu viel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. „Ein Butterbrot verlangen Sie von mir? Das geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen!"

---

## Faust von Goethe.

(Als er nach langen Jahren zum erstenmal in Wien wieder auf dem Theater erschien.)

1850.

Sie kommen nach und nach heran, die hehren Alten, welche die Furcht vor dem Geist oder eine nichtswürdige Prüderie

entweder immer fern gehalten oder doch wieder verdrängt hatte, sie treten in den Tempel ein, der nur ihretwegen gebaut wurde, und wir haben sie als Neue zu begrüßen.

Das Jahr 1848 brachte uns, seit der Existenz der Trilogie zum erstenmal, den vollständigen Wallenstein, das lustige Lager und die gewitterschwangern Piccolomini, die uns den früher allein gegebenen Tod erst verstehen lernten. Der Eindruck war mächtig bei jedermann, und die Kritik durfte ruhig wagen, auf die Fehler und Schattenseiten des, trotz ihrer, gewaltigen Werks hinzudeuten: sie lief nicht Gefahr, ihn zu stören oder zu vernichten.

Jetzt ist uns der Faust vorgeführt worden, das wunderbare Gedicht, das alle Eigenschaften unseres Nationalcharakters abspiegelt und alle Töne unserer reichen und starken Sprache wiedergibt, wie die Orgel die Harmonien aller Instrumente umschließt. Es hat uns erschüttert, auch als es nur durch die bleiernen Schauspieler zu uns sprach, die der Setzer dirigiert; es hat alle Tiefen unseres Geistes und unseres Gemüts aufgeregt, nun Menschen mit Fleisch und Blut es uns in seiner ganzen hinreißenden Lebendigkeit zur Anschauung brachten, so außerordentlich viel diese Darstellung auch zu wünschen übrig ließ. Der Deutsche atmete einmal wieder auf in erlaubtem Selbstgefühl, er sagte sich mit Stolz: das alles liegt in deinem Volk und also auch in dir. Und wenn er zufällig ein Sonntagskind war, wenn er die marklosen französischen Schemen, die zu unserer Schmach unser Theater trotz Lessing so lange wieder beherrschten, ängstlich vor dem wieder auferstandenen Titanen davonfliehen und die Goldpapierkronen mit beiden Händen festhalten sah, so rief er ihnen vielleicht spöttisch nach: Ja, ja, so gut, wie ihr, können wir nichts machen, wir machen alles unendlich viel schlechter oder unendlich viel besser, und diesmal haben wir es unendlich viel besser gemacht.

Was ist es nun wohl, was uns alle ohne Unterschied so allgewaltig an den Faust fesselt? Wahrlich nicht das, was die Herren Deycks, Weiße, Göschel und die übrigen Kommentatoren seinen philosophischen Gehalt nennen! Das meiste von dem, was sie im Faust zu entdecken glauben, ist allerdings, wenn auch nicht in so elementarisch roher Gestalt, wie sie meinen, im Faust zu finden, aber es macht den Faust so wenig aus, wie das abgezapfte Blut den Menschen, in dessen Adern es rollt, oder wie der zersetzte Blutkuchen das Blut! Das beweist schon der zweite Teil des Gedichtes, der an spekulativen und allegorischen Elementen noch viel reicher ist wie der erste, und der uns desungeachtet nichts als

kalten Respekt abnötigt; wenn wir uns mit Rätseln beschäftigen wollen, gehen wir nicht ins Theater, nehmen wir nicht einmal auf unserem Zimmer dramatische Werke in die Hand. Auch der Prozeß als solcher, den wir das Individuum Faust durchmachen sehen, ist es nicht; er steht den meisten viel zu fern, als daß sie warmen Anteil daran nehmen könnten, das Gedicht hat aber, wie sich gestern von neuem zeigte, ebenso großen Reiz für die Massen, wie für die gebildeten Klassen. Es ist ganz einfach, so simpel das klingen mag, die unvergleichliche, wahrhaft einzige Darstellung des Mittelalters, die jedermann, auf jedem Standpunkt, hinreißt; es ist der Blick in diesen Grauen und Entsetzen erregenden Limbus patrum, in dem die Welt einmal steckte und an den sie sich noch mit so manchem Faden geknüpft fühlt; es ist die wunderbare Farbenpracht, in welcher alle Gestalten desselben vor uns auftauchen. Aus ihren Gräbern hat er sie hervorgerufen, der große Meister, und sie sind gekommen, als ob sie unmittelbar in den Himmel eingehen sollten, von dem sie auf ihrem Leichenkissen träumten, oder in die Hölle, vor der sie zitterten. Kein Stäubchen ist diesem Gretchen, das so lange schlief, im Haar sitzen geblieben, alle Sargspäne hat das Kind abgeschüttelt, und es sieht sich nach einer Rosenknospe um, weil es eine an die Brust stecken möchte! Und neben ihr dieser grübelnde deutsche Doktor in seinem schwarzen Talar, der das schmale Fundament zu seinen Füßen, das uns alle trägt, so lange betrachtet hat, bis er zu schwindeln anfing und den Teufel auf einmal außer sich zu erblicken glaubte! Diese Frische ist's, die uns bezaubert, und freilich kommt wohl auch in dem letzten der Zuschauer und Leser die dumpfe Ahnung hinzu, daß Faust der erste war, der dem Limbus, in dem alles Lebendige erstickte, den Rücken zuwandte, und daß er nur darum mit dem alten Gesetz so kühn und trotzig brach, weil er ein neues entdeckt hatte, das er selbst verkündigen sollte.

Hiemit sind die Elemente, die den Faust zum Volksstück machen, erschöpft, und mit dem Volksstück, das sich auch ohne Kommentar vor die Lampen wagen durfte, habe ich es diesmal zu tun, nicht mit dem Werk unserer Nationalliteratur, das man vor allen übrigen das sibyllinische nennen darf. Die Aufnahme war eine außerordentliche und, wahrlich, sie galt diesmal dem Goetheschen Genius vor allem. Auf eine Kritik der Darstellung will ich mich nicht einlassen, denn der Faust ist kaum eine Probe für den mimischen Künstler, er spielt sich teils von selbst und ist zum Teil gar nicht zu spielen

## Franz von Sickingen.

Ein Schauspiel in vier Akten von Eduard von Bauernfeld.

1850.

Ach, sie ist vorüber, für immer vorüber, die schöne, idyllische Zeit, in der man das Schicksal eines Veilchens, das von der grasenden Kuh zwischen den plumpen Zähnen zermalmt wurde, statt sein duftiges Dasein an dem zierlichen Busen der liebenden Jungfrau aushauchen zu dürfen, tragisch gefunden und es beklagt hätte! Er stelle sich noch einmal vor uns hin, der unseren in Gott ruhenden Vätern so teure, der von ihnen so oft bis zum Zerplatzen der Handschuhe beklatschte Lorenz Kindlein; er vergieße noch einmal Freudentränen darüber, daß die Erde ihm die Gnade erweist, ihn neben Regenwürmern, Fröschen und Mistkäfern zu tragen, und daß die Sonne sich herabläßt, ihn zu bescheinen; er küsse noch einmal mit jener himmlischen Naivität, die gar nicht ahnt, daß Bücher für Geld zu haben sind, seinen geretteten Band Wieland und tröste sich damit über die eingebüßte, gespickte Börse: ich fürchte sehr, wir sind nicht so hartherzig, uns dadurch nicht mehr rühren zu lassen, wir sind vielleicht sogar, ich sag's mit Schaudern, so schlecht, ihn auszulachen. Ja, es mache sich einer einmal über das Seelengemälde her, dessen Plan ich in einer Anwandlung von Zerknirschung erfand, als ich in den Brockhausschen „Blättern für literarische Unterhaltung" Bollmanns berühmt gewordene Rezension meiner eignen Dramen gelesen und mich daraus belehrt hatte, daß mir, wenn ich auch sonst eben nicht zu verachten, ja zum Teil, man denke doch, mit Ihro Majestäten, den Herren Schiller und Goethe zu vergleichen sei, noch alle und jede Versöhnung fehle. Er führe uns ihn vor, wie er damals bleich und hager vor meiner Phantasie aufstieg, den heimlich für ein Mädchen glühenden, jugendlichen Arzt, der auf Satans besondere Veranstaltung den begünstigten Nebenbuhler in einer Todeskrankheit behandeln muß, und es in seiner Gewalt hat, ihn durch ein Rezept, das er am Ende wohl gar noch mit Erfolg vor der Fakultät verteidigen könnte, aus der Welt zu schaffen. Er male uns die furchtbaren Kämpfe, die der Jüngling besteht, wenn er sich zwischen Teufelsdreck und Ipecacuanha entscheiden und so für alle Zukunft sein Los bestimmen soll; er schildere uns den großen Moment, in dem er endlich den Sieg erringt, und sich durch den Teufelsdreck, welchen er, dem höllischen Versucher zum Trotz, seinem Patienten in erhabener Selbstüberwindung verordnet, den sittlichen Heroen

aller Zeiten anreiht: ich zweifle stark, ob andere als Mädchentränen fließen würden!

Und wenn das noch alles wäre! Aber es ist nicht alles! Zu der Gleichgültigkeit gegen das Rührende und Gemütlich-Schöne hat sich eine Begeisterung für das Ungebundene und Exzentrische gesellt, die noch schrecklicher ist. Und als ob die Natur diesmal die Menschenwelt in ihrer Verirrung geradezu bestärken und unterstützen wollte, so läßt sie jetzt in unmittelbarer Aufeinanderfolge eine solche Reihe von Dämonen und Halbdämonen aus dem Abgrund hervortreten, daß man gar kein Ende mehr absieht. Freilich, es hat auch ehemals an diesen nicht ganz gefehlt. Da war z. B. Heinrich Kleist, von dem ich kürzlich erst sprach, da waren später Grabbe und Georg Büchner. Aber denen waren doch wenigstens die Theater versperrt, oder wenn man sie in einem Schaltjahr einmal heranfließ, so geschah es aus demselben Grunde, warum die Spartaner ihren Kindern zuweilen Betrunkene vorführten. Das Publikum sollte sie verabscheuen lernen, und dieser vernünftige Zweck wurde auch meistens erreicht; der ruhige Bürger pfiff sie aus und freute sich, daß er kein Genie in seiner Familie hatte. Wie hat sich das geändert! Die Theaterdirektoren, wer wollte es nicht zu ihrer Ehre annehmen, mögen auch jetzt, wenn sie so manchem unheimlichen Sohn der neuen Zeit auf sein ungestümes Klopfen die Pforte öffneten, keine schlimme Absicht gehabt, sie mögen, wie ihre Vorgänger, gedacht haben: zeige dich nur vor den Lampen, damit du erfährst, was man von dir hält! Aber der Erfolg entschied leider gegen sie, die Leute hatten sich, so väterlich sie auch überwacht gewesen waren, ganz im stillen, wie Mithridat, ans Giftessen gewöhnt, und jauchzten, statt zu schaudern, als ihnen zum erstenmal öffentlich wieder eine Dosis vorgesetzt wurde. Das geht schon so weit, daß der Dichter Griepenkerl es wagen durfte, den Robespierre auf die Bühne zu bringen, und daß er damit Beifall fand, den Robespierre, der, wie jedes Kind weiß, nie in den Konvent ging, ohne ein Paar Stiefel anzuziehen, welche aus der Haut seines eignen Vaters fabriziert waren. Sollte man das glauben? Auch Bauernfeld —

Doch es sei des Scherzes genug, des bittern Scherzes, dessen man sich so schwer erwehrt, wenn man an so vielen Orten den verderbenschwangeren Irrtum wiederkehren sieht, daß man mit der Uhr, deren Zifferblatt sich allerdings selbst um Mitternacht auf Mittag stellen läßt, auch die Zeit zurückschieben könne. Man kann ohne Zweifel, wenn man seine Machtvollkommenheit gebrauchen will, das Repertoir des Theaters wieder für eine Weile

beschneiden; man kann dem Publikum die neuen Schöpfungen vorenthalten, die überall, als ob der dramatische Frühling schon unmittelbar vor der Tür wäre, aufschießen; man kann ihm sogar die approbierten Stücke, die sich durch zwanzig- und dreißigmalige Wiederholungen bereits das Bürgerrecht erwarben, wieder rauben; man kann ihm statt derer die Iffland-Kotzebuesche Misere wieder aufdringen und sich dabei auf die vortrefflichen Leistungen derjenigen Schauspieler berufen, deren Lorbeeren unglücklicherweise aus poetischem Mist emporgeschossen sind. Aber man kann seinen Gesichtskreis nicht wieder verengern, man kann das erwachte Bedürfnis nach Höherem nicht wieder in ihm ersticken, man kann es nicht wieder aus der Welt in die Stadt, aus der Stadt ins Haus zurücktreiben, man kann es, mit einem Wort, nicht wieder von der historischen auf die schmale bürgerliche Kost setzen. Das hat der „Franz v. Sickingen" wieder recht schlagend bewiesen. Nicht die guten Einfälle, die treffenden Anspielungen, von denen das Stück wimmelt, auch nicht die sehr gelungenen possenhaften Figuren, an denen es ihm nicht mangelt: die ungeheuren Geschichtselemente, die sich in ihm bewegen, haben die Zuschauer aller Klassen gepackt, und wenn die Wirkung nicht eine noch viel schlagendere war, so lag das gerade darin, weil der Verfasser diese nicht ganz zu ihrem Recht kommen ließ.

Bauernfeld ist eine eigentümliche Erscheinung in der dramatischen Literatur. Sein Spezifisches liegt für mich darin, daß er sich glücklicher, wie alle übrigen Talente seiner Art, zwischen dem Tendenzpoeten und dem reinen Dichter in der Mitte hält. Daß er Tendenzpoet ist, kann er sich selbst nicht verhehlen, und daß er diesem Umstand einen Teil seiner Erfolge verdankt, liegt auf der Hand. Wenn aber seine Erfolge nachhaltig sind, wenn sie nicht, wie so manche andere, die auf dem nämlichen Wege erreicht werden, spurlos verpuffen, so ist der Grund darin zu suchen, daß er nicht in der Tendenz stecken bleibt, daß diese vielmehr in seinem Gestaltungsprozeß nur ein Durchgangsmoment bildet. Man vergleiche z. B., um sich den Unterschied klarzumachen, Bauernfelds „Deutschen Krieger" einmal mit dem Prutzschen „Moritz von Sachsen". Beide Stücke haben dasselbe Zentrum: das deutsche Reich, seine Kraft und seine Herrlichkeit! Wie weit aber liegen sie der Behandlung und dem ästhetischen Werte nach auseinander. Im „Moritz von Sachsen" sitzt der Verfasser mit seiner Lanze jeder Figur auf dem Nacken; im „Deutschen Krieger" ist das nur bei der Frau von la Roche der Fall. Bei Prutz muß das Interesse für das Werk augenblicklich erlöschen, sobald das Interesse für den Autor erlischt, und das

geschieht auf der Stelle, sobald die Sache, die er versicht, einen bessern Advokaten gefunden hat. Bei Bauernfeld ist das unmöglich, und wenn die Dialektik des Obersten Götz auch einmal durch eine schärfere überboten, also stumpf werden sollte, so wird darum keineswegs der „kurz angebundene Degenknopf" tot hinfallen, und noch weniger wird Hans Büttner darum aufhören, zu ergötzen. Freilich muß auch der höhere Tendenzpoet die rascheren und spitzeren Wirkungen, die er erreicht, auf doppelte Weise bezahlen. Einmal wird er, wenn er es auch zu lebendigen Gestalten bringt, doch niemals ganz runde, den Gehalt der Menschennatur in seiner vollen Reinheit widerspiegelnde erzeugen. Das kann er nicht, weil er sie von Relativitäten abhängig macht. Dann wird es ihm auch immer an der geschlossenen Perspektive fehlen, da er ja eben nie auf die Urverhältnisse zurückgeht, die allein einen wahren Abschluß erlauben. Das alles gilt natürlich von dem politischen Tendenzpoeten in einem noch höheren Grade, wie von jedem andern.

Dies Spezifische hat Bauernfeld denn auch nach seinen positiven und relativen Seiten im Sickingen wieder betätigt. Auf dem Fundament des Goetheschen Götz fortbauend, führt er uns ein Moment aus unserem großen nationalen Entwicklungsprozesse vor, der bis auf den gegenwärtigen Tag noch keine Spitze gefunden hat. Ich kann mir die Reproduktion des Stücks, die eigentlich auf die Rekapitulation eines Blattes Geschichte hinauslaufen würde, ersparen, denn unsere Journale haben mit überraschendem, aber nur löblichem Eifer schon acht Tage vor der Aufführung in Charakteristiken und Abhandlungen alles herbeigebracht, was zum Verständnis des Werkes nur irgend dienen konnte. Es genügt, daran zu erinnern, daß Sickingen seine Lebensaufgabe darinsetzte, die sich mehr und mehr befestigende Macht der Fürsten zu brechen, und daß er scheiterte, weil er scheitern mußte!

Ja, scheitern mußte! Es ist der Grundfehler des Stücks, daß dies nicht klar wird, und dieser Fehler geht aus der Tendenz hervor, den großen Ideen „Rechnung zu tragen", welche das deutsche Volk in unserer Zeit bewegen. Ich tadle diese Tendenz nicht, im Gegenteil, ich freue mich vom Herzen, daß ein Mann, wie Bauernfeld, auf den man hört, nicht ermüdet, fort und fort in edler Selbstverleugnung an das eine, was not tut, zu mahnen. Aber Selbstverleugnung gehört dazu, Selbstverleugnung von seiten des Dichters. Denn ganz natürlich mußte, wenn er einen historischen Stoff aufnahm, dessen Ausgangs- und Zielpunkt er nicht verändern durfte und durch den er seinen

nächsten Zweck doch nur erreichen konnte, wenn er ihm fremdartige Elemente einverleibte, sich irgendwo ein Bruch ergeben. Und dieser Bruch ergibt sich auch wirklich dergestalt, daß der historische Sickingen, der sich mit der Geschichte im Widerspruch befand, sterben mußte, wie er auch tat, daß der dramatische aber, der als ihr eigentlicher Vorkämpfer auftritt, am Leben bleiben und sein Ziel erreichen sollte. Darum ist der Schluß des Werks unbefriedigend, das geht aber ganz einfach daraus hervor, daß Sickingen zu lebhaft vom Jahre 1850 träumt, und daß der Dichter ihn einen Kampf, den er und seine Gefährten in Wahrheit nur ihrer persönlichen Interessen wegen geführt haben, aus antizipierter Begeisterung für die Einheit des deutschen Reichs und die Herrlichkeit des deutschen Volks führen läßt. Die Fürstenherrschaft war der Adelsherrschaft gegenüber in jener Zeit vollkommen berechtigt, sie war der erste Übergang zu einer organischen Gliederung und mußte sich eben deshalb auch so gewiß durchsetzen, wie sich ihr gegenüber in Zukunft, unter welcher Form und welchem Namen es immer sei, die Kaiserherrschaft noch einmal durchsetzen wird.

In diesem Grundfehler tritt die negative Seite des Dichters hervor, wie er sich nun einmal halb instinktartig, halb bewußterweise ausgebildet hat, und wer auf meine obige Charakteristik seines Wesens zurückgeht, der wird denselben nicht für zufällig halten. Die positive Seite ist im Sickingen ebenso entschieden manifestiert, die Hauptpersonen, der Ritter Franz, der Erzbischof, Martin Luther, sind zwar weniger Individuen geworden, als Typen geblieben, dagegen sind Hilchen Lorch, Justine und Jäcklein köstliche Figuren, besonders der letztere, der, wie ein dunkler Schatten, dem Bauernkrieg voranschreitet. Nicht genug zu loben ist die körnige Sprache, die fast immer ein reines und rasches Echo des Gedankens ist und nur in einzelnen Momenten, wo das Seelenleben in seinem ruhelosen Durcheinanderwogen und Wallen veranschaulicht werden soll, an einer gewissen blutlosen Trockenheit leidet. Ich möchte dem Dichter nun raten, sich einmal ganz an die Geschichte hinzugeben, sich, wie sich von selbst versteht, einen prägnanten Moment nach seinen Absichten zu wählen, ihr aber keinen weitern Zwang, als in dieser Wahl selbst liegt, anzutun. Wenn er es so schon bei dem Sickingen verhalten hätte, so wäre die Wirkung nach meiner Überzeugung, wie ich es oben bereits aussprach, eine noch viel durchgreifendere gewesen. Und an einer Symbolisierung unserer gegenwärtigen Zustände hätte es auch dann nicht gefehlt!

## Der Königsleutnant.

Schauspiel in vier Aufzügen von Carl Gutzkow.

1850.

Den großen Dichter charakterisiert vor allem eins, ihn charakterisiert, daß seine Gebilde nicht, wie Statuen, unfruchtbar in den Nischen stehenbleiben, sondern daß sie, wie lebendige Menschen, fortzeugen. Das bestätigt sich auch an Goethe; seine Schöpfungen haben nicht bloß sich selbst behauptet, sie haben auch ihresgleichen hervorgerufen, wenigstens in dem Sinne, daß die Hervorbringungen einer ganzen Reihe von sekundären Talenten äußerlich die unverkennbarsten Spuren der Verwandtschaft an sich tragen, wie sie innerlich auch aussehen mögen. Dieses Kriterium ist freilich rein empirisch, es dürfte aber trotzdem den einzigen untrüglichen Fingerzeig für die Zukunft abgeben. Den momentanen Erfolg hat die Mittelmäßigkeit sehr oft vor dem Genie voraus, weil sie immer an Bekanntes anknüpft, weil ihr ganzes Geschäft darin besteht, daß sie alte Fäden zerzupft und sie wieder neu verspinnt. Das Zeitungslob knüpft sich ganz natürlich an den momentanen Erfolg, denn es ist selten mehr, und kann auch nicht füglich mehr sein, als der Widerhall eines naiv hingenommenen ersten Eindrucks. Aber noch nie kam der Fall vor, daß sie zeugte.

Goethes Familie vermehrt sich mit jedem Tage. Der alte Götz rief noch ganz kürzlich den Franz von Sickingen ins Leben, und Tasso ist der Großvater des Königsleutnants. Wenn Goethe freilich in seinem didaktischen Drama einen sich unter allen Umständen ergebenden inneren Konflikt zum Gegenstand seiner Darstellung erhob, so kamen seine Nachfolger selten über den zufälligen äußeren hinaus; wenn jener veranschaulicht, wie der Künstler vermöge derselben Eigenschaften, die die Welt an ihm schätzt und die ihn zu dem machen, was er ist, mit der Welt in Widerspruch gerät und geraten muß, so zeigen diese gern, daß es dem Künstler öfterer, wie dem Gevatter Schneider und Handschuhmacher, an Geld gebricht, daß er sich leicht aus dem Stegreif verliebt und bei solchen Gelegenheiten noch leichter auf solide Väter stößt, die ihn als Schwiegersohn verschmähen, daß er endlich nicht eher allgemein anerkannt wird, als bis er allgemein anerkannt werden kann, bis er nämlich seine Taten hinter sich hat und ein abschließendes Urteil zuläßt. Das heißt denn allerdings das Gebiet der Tragödie mit dem der ordinären Tragikomödie vertauschen, und je unfreiwilliger

dies geschieht, je weniger die Dichter ahnen, daß sie es tun, um so vollständiger wird die Grenzverwirrung und um so possierlicher für den ästhetisch Gebildeten, trotz der vielleicht stromweis um ihn herum rinnenden Tränen, der Eindruck. Was würden die Herren sagen, wenn einer ihrer Kollegen aus einer Welt voll Menschen gerade den Kaiser Napoleon herausgriffe, um uns durch sein Beispiel klar zu machen, wie bitter der Kampf mit Nahrungssorgen sei und uns zu diesem Zweck die Periode seines Lebens schilderte, wo sein tägliches Diner von seinem Kredit bei der Obsthändlerin abhing. Dennoch tun sie im Grunde das nämliche, wenn sie die Heroen der Kunst heraufbeschwören, um uns die Misere einer prekären Existenz, die sie mit so vielen andern Sterblichen teilen, in grellen Farben vorzuführen. Das kann im singulären Fall mit zur Sache gehören, aber wehe dem sogenannten Kunstwerk, in dem es den Mittelpunkt abgibt, denn das jammervolle Mitleid, die elende Rührung, die durch den Nebengedanken entsteht, daß ein Bettler die Ilias gedichtet und daß dieser Bettler vielleicht in dem Augenblick gehungert hat, wo er ein glänzendes Gelage beschrieb, soll der Künstler verachten. Es ist und bleibt ein Grundgesetz der Kunst, daß sie, wenn sie von den Erscheinungen, die in unendlicher Zahl und Mannigfaltigkeit aus dem Schoß der Natur hervorgehen, die eine oder die andere in den Bereich ihrer Darstellung zieht, dies nur der Eigenschaften wegen tun darf, die diese Erscheinung von allen übrigen unterscheiden. Den Magen usw. hat nun der Dichter mit der ganzen Menschheit gemein, das reizbare Nervensystem hat er allein und muß es haben, denn dieses, das ihn allerdings der Welt gegenüber in Nachteil bringt, indem es ihn überempfindlich macht und ihm in persönlicher Wirkung und Gegenwirkung das Maßhalten erschwert, vermittelt in ihm doch auch zugleich den raschen Konnex zwischen dem Gehirn und dem Herzen und setzt ihn in den Stand, daß er nicht, wie Jupiter, mit dem Kopf zu gebären braucht. Darauf aber beruht das Eigentümliche seines Wesens und seiner Tätigkeit.

Die vorstehenden Bemerkungen sollen natürlich keine Kritik des „Königsleutnants" einleiten, sie sollen uns vielmehr die Kritik ersparen.

Ich kann in dem Kreise, dem er angehört, nicht einmal die Mikrologie, die Niederländerei, die doch wenigstens noch lebendig ist, gelten lassen, und habe die Gründe, wenn auch nur in Kürze entwickelt. Daraus ergibt sich wohl von selbst, wohin ich ein Stück stellen muß, das noch tief unter dieser Mikrologie bleibt und eigentlich nur Namen auf die Bühne bringt, Namen, die

in dem unterrichteten Zuschauer freilich Erinnerungen an bekannte Zustände und Persönlichkeiten erwecken. Einem solchen Objekt gegenüber fällt jedes eingehende Urteil weg.

Man kann das Gras nicht wachsen, die Gedanken nicht entstehen, die Dichter nicht werden sehen. Man kann aber allerdings sehen, wie ein junger Mensch, aus dem später der Verfasser des „Faust", des „Werther" usw. wurde, sich gebärdet, wenn er sich verliebt hat und den französischen Königsleutnant, der im Hause seiner Eltern einquartiert wird, für seinen Nebenbuhler hält. Wenn die Unmöglichkeit, die arbeitenden Gehirnfibern abzubilden, einen Maler berechtigt, uns statt derer die Hühneraugen eines außerordentlichen Mannes zu zeichnen, so ist Gutzkow entschuldigt, daß er ein Drama schrieb, in dem er alles, was Goethe in seiner Jugend mit einem Gecken gemein gehabt haben mag, darstellt, und alles, was ihn über den Gecken hinweghob, ausläßt. Ich kenne aber aus eigener Anschauung die reichhaltigsten Galerien Europas und habe ein solches Hühneraugenstück noch nie erblickt. O wie schade, wie ewig schade, daß ein so borstiger Flederwisch über ein so himmlisch-duftiges Gemälde kam, wie wir alle es von der Hand des großen Meisters aus „Dichtung und Wahrheit" kennen! O, wie absurd, daß das zu Goethes Ehren geschehen sein soll!

Wie gesagt, von Kritik kann hier nicht die Rede sein, ich will und darf im einzelnen nichts, gar nichts rügen; nicht einmal die Lächerlichkeit, daß der Graf Thorane, der Franzose, der ein wenig Deutsch radebrecht, vor einem ihm in seinem Zauber unzugänglichen deutschen Liede zusammenbricht, wie eine personifizierte Mauer von Jericho, und daß auf die Wirkung dieses Liedes wirklich die Hauptkatastrophe gebaut ist; nicht einmal die noch größere Albernheit, daß derselbe Graf am Schluß als Prophet auftritt und Deutschland pathetisch die künftige Größe des Frankfurter Bürgersohnes verkündet. Wohl aber muß ich dem Verfasser den Unsinn vorwerfen, der darin liegt, wenn er seinen jungen Goethe zu der Frau Rat sagen läßt, daß er, falls er wirklich ein Dichter werde, dies nicht den Griechen und nicht den Römern, sondern dem Herzen seiner Mutter verdanke. Das mag den Frauen hie und da gefallen und einige klatschende Hände in Bewegung setzen, obgleich es im Burgtheater, wie so vieles andere, was auf dem bloßen schnöden Kalkul beruhte, spurlos vorüberging, aber es ist doch ein gar zu unwürdiges Mittel, zu einem Beifall zu gelangen, dessen man sich sogar schämen sollte, wenn er von selbst käme.

Ich habe durch die Kritik, die ich über Das Urbild des

Tartüffe in der „Presse" veröffentlichte, wohl bewiesen, daß ich Gutzkows positive Seiten kenne und sie zu schätzen weiß, und es tut mir aufrichtig leid, daß sein Gelegenheitsstück so hinter allen billigen Erwartungen zurückblieb. Bei alledem ist anzuerkennen, daß es, gut gespielt, wie es bei uns teilweise wurde, sich einmal ohne Langeweile ansehen läßt, was freilich von der flachsten französischen Mache in der Regel auch gilt

## Mirandolina. Der zerbrochene Krug. Der verwunschene Prinz.

1850.

Ich habe es vorgezogen, diese drei längst bekannten Stücke, die selbst für uns kaum Novitäten sind, nicht einzeln zu besprechen, sondern das Referat über sie zusammenzufassen, da sie insofern zueinander gehören, als sie einige der vielen Stufen repräsentieren, auf welchen der schaffende Geist zur echten Komödie emporsteigt. Die unterste dieser Stufen bildet der verwunschene Prinz, eine etwas höhere die Mirandolina, die oberste der zerbrochene Krug. Zur Spitze selbst bringt es auch der letztere noch nicht.

Der verwunschene Prinz beruht auf einem bloßen Einfall, er bewegt sich also in der Region der nackten Subjektivität. Hier ist denn nur zu untersuchen, ob der Einfall lustig, und weiter, ob er originell ist, denn er spiegelt nichts ab, als das Individuum, das ihn hatte. Lustig ist der Einfall nun allerdings, originell ist er nicht, er stammt aus der großen Schatzkammer, in der die herrenlosen Erfindungen aller Völker aufbewahrt werden; schon Shakespeare und Holberg haben ihn benutzt. Das Verdienst des Verfassers ist daher nicht groß, dennoch wird der Billige ihm das Zeugnis nicht versagen, daß er das Gegebene auf eine neue und recht geschickte Weise verarbeitet hat.

Die Mirandolina dreht sich zwar auch nur um einen Einfall, und um einen höchst armseligen, aber sie fällt doch etwas schwerer ins Gewicht, denn sie bietet zugleich ein Sittengemälde. Freilich ein italienisches, das eben, weil es ganz ein solches ist, bei uns niemals zur vollen Wirkung gelangen kann. Es wird mir nicht allein so gegangen sein, daß ich Goldoni in Deutschland nicht ausstehen konnte, ihn in Italien aber gelten lassen mußte. Der Grund liegt darin, daß die Kartenfiguren, die er Charaktere nennt, und die er nicht einmal mit einiger Sorgfalt koloriert hat, ein treuer Abklatsch italienischer Nationaltypen sind, wie sie sich zu Rom und Neapel überall, auf der Straße und in jedem Hause, finden. Für das Vaterland des Dichters

genügten die flüchtigsten Konturen; er brauchte mit grober Kreide nur ein paar Striche hinzuzeichnen und konnte gewiß sein, daß sein Publikum das Gemälde selbst ausführen würde. Uns Deutschen geht es bei seinen Stücken aber ungefähr so, wie es dem Fremden in einem Familienkreise zu ergehen pflegt, dessen Mitglieder sich in Anspielungen auf Dinge gefallen, die nur ihnen bekannt sein können. Die leiseste Erinnerung an irgendeinen komischen Vorfall, das trockenste Wort, ruft unter ihnen zuweilen ein homerisches Gelächter hervor; wem der Schlüssel aber fehlt, der sitzt mit verzweiflungsvollem Gesicht dabei und hadert mit der Natur darüber, daß sich das Lachen nicht ebensogut, wie das Weinen künstlich, durch irgendeine Zwiebel hervorrufen läßt. Die Mirandolina wird sich wohl am schwersten auf dem Repertoir erhalten lassen.

Der zerbrochene Krug steht so unendlich hoch über den beiden anderen Stücken, daß ich den Genius, der ihn hervorbrachte, wegen der Zusammenstellung mit ihnen eigentlich auf den Knien um Verzeihung bitten sollte. Er gehört, um es gleich voranzuschicken, zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann, denn deren gibt es auch, wie die Erfahrung lehrt. Daß er zunächst die Vorzüge der beiden vorher besprochenen Stücke in sich vereinigt, und zwar in geläuterter und verklärter Gestalt, muß auf den ersten Blick einleuchten. Er bietet uns einen Einfall und ein Sittengemälde zugleich, und der Einfall kann nicht ergötzlicher, das Sittengemälde nicht frischer und farbiger sein. Aber beide Elemente sind hier zum Genialen gesteigert, darum bedingen sie sich gegenseitig, nicht wie das baufällige Haus und der eingerammte Pfahl, der es stützt, einander bedingen, wie bei Goldoni, sondern organisch, wie Wurzel und Frucht, und darum ist der Zufall, so willkürlich er zu spielen scheint, doch nur das bunte Anagramm einer versteckten Notwendigkeit.

Der Grundgedanke, daß der Richter zugleich der Sünder ist, und daß dieser Richter nun durch die Art und Weise, wie er gerade diesen Prozeß entscheidet, sich vor seinem Oberen über seine Befähigung, seinem Amt noch länger vorzustehen, legitimieren soll, gehört gewiß zu den glücklichsten, die ein mitleidiger Gott jemals in einem menschlichen Gehirn entzündete. Auch nur mittelmäßig durchgeführt, könnte die Wirkung nicht ausbleiben. Aber wie weit übertrifft die Form, die der Dichter dem Gedanken gab, den Fond, der zum Zugreifen für jedermann in ihm liegt. Seit dem Falstaff ist im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur

die Schuhriemen auflösen dürfte, und auch mit Falstaff ist Adam, dies Gemisch von Gutmütigkeit und Niederträchtigkeit, das Moses und die Propheten so wenig kennt, wie ein diebischer Pudel, und ihnen eben darum mit voller Gemütsruhe den Rücken zuwendet, nur weitläufig verwandt. Hier muß der Zuschauer nicht, wie bei den Herren Plötz und Goldoni, jeden Moment die Augen zudrücken und denken, ich will mich stellen, als ob ich die Ungereimtheit nicht merkte, um dem guten Mann, der mir Vergnügen machen will, den Spaß nicht zu verderben; hier hat er eine ununterbrochene Kette von zureichenden Ursachen und Wirkungen vor sich, an der er zerren und reißen mag, wie es ihm beliebt. Hier drängt sich der bloße nüchterne Witz, der doch eigentlich nur das Eingeweide der Gestalten bilden und ihnen nicht wie vorquellendes Gedärm, um die Beine schlottern soll, nirgends vor, und sucht durch schielende Verknüpfung der zum Stück gehörigen Elemente mit fremdartigen und seitwärts liegenden für die klaffenden Lücken des architektonischen Baus und die Fadenscheinigkeit der Figuren zu entschädigen; hier waltet der echte Humor, der bekanntlich nur durch Charaktere und Situationen redet. Und das ist die Kunst! Wer könnte denn ein Ding nicht auf den Kopf stellen und bei Kindern und kindischen Menschen dadurch ein leeres Gelächter erregen? Aber die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt und ihnen die entsprechende Organisation gegeben hat, aus dem krausen Wettlauf herauszufinden und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen, dazu gehört ein Meister. Dem zerbrochenen Krug fehlt nur ein Moment, ihm fehlt nur die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie. Aber auch so ragt er über alles, was unsere Literatur in diesem Kreise besitzt, weit hinaus.

Mancher schüttelt, indem er dies liest, vielleicht den Kopf und fragt: Gibt es denn zwischen der Komödie und den Lustspielen unserer Jünger, Kotzebue, Clauren, Töpfer, Benedix usw. noch einen Unterschied? Allerdings, es gibt sogar noch einen Unterschied, und einen sehr beträchtlichen, zwischen der Komödie und den Lustspielen von Molière und Holberg, die wahrlich schon sehr viel sind. Ich kann diesen Unterschied hier nicht näher entwickeln, ich will bloß an die Tatsache erinnern und einfach einen Zeugen zitieren, den niemand verwerfen wird. Schiller erklärte die Komödie einmal für die höchste Gattung der Poesie, und nicht bloß der dramatischen, sondern der Poesie überhaupt. Er machte ein anderes Mal aber auch das Distichon:

„Fratzen hätten wir wohl, wir hätten auch Toren die Menge,
Leider helfen sie uns nur zur Komödie nicht!"

Es fiel dem großen Tragöden nicht ein, sich den wohlverdienten Kranz abzunehmen und ihn einem prosaischen Charakter- und Sittenmaler, oder gar einem ordinären Possenreißer und Spaßmacher aufzusetzen, ja er hätte sich selbst einem Molière und Holberg gegenüber dazu nicht bewogen gefühlt. Aber der edle Kunstrichter hielt es für seine Schuldigkeit, auf die seine eigenen Leistungen und seinen eigenen Kreis noch überragende letzte Spitze der Kunst in erhabener Selbstverleugnung hinzudeuten. Es leuchtet wohl von selbst ein, daß die Spitze aus dem Gesamtgebäude hervorwachsen, und daß die Komödie, die als solche gelten will, alle Elemente der Welt, wie die wahre Tragödie, der sie sich doch zunächst gleichzustellen hat, umfassen, dann aber, da sie dieselbe ja übertreffen soll, noch etwas hinzutun muß. Worin besteht nun dies Etwas? In dem freieren Überblick und der aus diesem entspringenden größeren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komöde lachend selbst zerbricht! Wie unermeßlich weit die Sitten- und Standesgemälde und die Schilderungen der Privat- und Gemeindetorheiten, in denen man das Wesen der Komödie, trotz Aristophanes und Shakespeare, bei uns so lange völlig erschöpft zu erblicken glaubte, hinter dieser Aufgabe zurückbleiben, springt hoffentlich von selbst in die Augen, und damit fällt denn auch wohl der absurde Schluß, daß wir in Deutschland keine Komödie haben können, weil — wir keine Hauptstadt haben!

---

## Über die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen.

1850.

Börne pries es einmal höchlich an den Franzosen, daß sie jede Stelle eines Dichterwerks, die sich gesucht oder ungesucht auf die Verhältnisse der Gegenwart anwenden läßt, herausfühlen und eine Demonstration daran knüpfen. Wir sind in Deutschland jetzt so weit gekommen, daß wir dies ebenfalls tun; ob wir das aber preisen und uns dazu Glück wünschen sollen, ist die Frage.

In einem Staat, der absolutistisch regiert wird, und darum der öffentlichen Meinung den nächsten Weg, sich geltend zu machen, durch Vorenthaltung der Preßfreiheit oder Reduzierung derselben auf ein Nichts abschneidet, ist es ganz natürlich, wenn sie

sich auf andere Weise Bahn zu brechen sucht. Daß dazu vor allem das Theater Gelegenheiten darbietet, ist einleuchtend, denn wie ängstlich es auch überwacht und dadurch zur Karikatur seiner selbst herabgesetzt werden möge: es sind gar keine Dramen denkbar, in denen nicht einzelne Äußerungen eine doppelsinnige Auslegung und Auffassung gestatteten. Wenn aber ein Dichter in einem seiner Stücke die Behauptung wagt, die Belladonna wachse gern in Sümpfen, und das Publikum die Stelle aufnimmt, als hätte der unschuldige, vielleicht auf eine Tabatiere spekulierende und über den unerwarteten Beifall in Ohnmacht sinkende Mensch irgendeine tiefversteckte Bosheit hineingelegt, wer kann dafür? Selbst die Römer, die den vor ihnen tanzenden und spielenden Nero zu beklatschen hatten, haben ihren Beifall auf eine Art an den Tag legen können, die ihm verdächtig sein und ihm doch die Hände binden mußte.

Ganz anders steht es aber im konstitutionellen Staat, in welchem jeder Gedanke, der begründet werden kann, auch berechtigt ist und vermöge der Preßfreiheit auf offener Heerstraße in voller Waffenrüstung einherziehen darf, nicht aber beim Dämmerlichte in dem einen oder dem andern unüberwachten Winkel des gesellschaftlichen Gebäudes, wie ein Gespenst, herumzuspuken braucht. Warum hier die Umwege? Warum das Theater aus einem Tempel der Kunst in ein Forum verwandeln? Warum den Tribun in Shakespeares Coriolan suchen, den man im Journal hat? Warum einem Dichteraussspruch Gewalt antun, wenn man selbst nur den Mund zu öffnen braucht, um sich Luft zu schaffen? Wäre hiezu wirklich eine Notwendigkeit vorhanden, so müßte der Staat aufgehört haben, ein konstitutioneller zu sein.

Man könnte einwenden, durch die Akklamation, die nicht einem Kunstwerk als solchem gilt, sondern die sich auf das zufällige Verhältnis des Kunstwerks oder irgendeiner Einzelheit desselben zu den Tagsfragen bezieht, solle nur hervorgehoben werden, daß der Dichter mit der Ansicht dieser oder jener Partei übereinstimme und sie also moralisch verstärke. Das hieße denn jedenfalls denselben Gebrauch vom dramatischen Gedicht machen, den man in Rom bei einer Belagerung einst von den Bildsäulen machte, welche man von der Engelsburg aus den Feinden bekanntlich auf die Köpfe warf. Dieser Gebrauch ist nun von dem ursprünglich beabsichtigten sehr verschieden; er wäre aber noch nicht absolut unverständig, wenn Dichteraussprüche nur eben so sicher in der geistigen Schlacht träfen, wie jene Bildsäulen in der materiellen ohne Zweifel getroffen haben. Das ist aber nicht der Fall.

Um dies zu begreifen, muß man den Bau des Dramas näher ins Auge fassen. Schon die einfache Wahrnehmung, daß die auftretenden Personen sich alle gegenseitig bedingen und beschränken, daß also keine in dem, was sie tut, ganz recht oder ganz unrecht hat, sollte darauf führen, daß auch keine in dem, was sie ausspricht, ganz recht oder ganz unrecht haben kann. Diese Wahrnehmung wird aber doch niemand entgehen. Wenn in Shakespeares Heinrich IV. z. B. der junge Percy den Entscheidungskampf wagt, bevor noch die nötige Macht zusammengebracht wurde, und wenn im Gegenteil sein Vater Northumberland mit seinem Aufbruch zum Heer so lange zögert, bis der günstige Moment vorübergegangen ist, so stellen beide zusammen die menschliche Natur in zwei Extremen dar, und begehen darum entgegengesetzte Fehler. Wollte man nun dem einen zujauchzen, weil er die Bedächtigkeit des Alters verwünscht, oder dem andern, weil er den Ungestüm der Jugend verdammt, so würde das freilich zeigen, ob man noch zu den Jünglingen oder schon zu den Greisen gehört, es würde aber zugleich dartun, daß man den Sinn des Dichters gar nicht verstanden habe, der den Percy und den Northumberland nur deswegen einander gegenüberstellte, weil er die Einseitigkeit des einen durch die des anderen auflösen mußte. Das Drama beruht eben auf dem Gegensatz und schöpft aus diesem seine ganze Kraft. Bös und gut, Verstand und Leidenschaft rufen einander mit Notwendigkeit hervor und müssen mit gleich frischen Farben und in gleich scharfen Umrissen vorgeführt werden. Wer aber wissen will, was der Dichter selbst beabsichtigte und meinte, der halte sich nicht an einen der einzelnen Charaktere und an dessen Schlag- und Wurzelworte, sondern er fasse die Gruppierung derselben zu einem zusammenhängenden Ganzen ins Auge; er knüpfe seine Sympathien oder Antipathien nicht an einen schwarzen oder einen roten Pinselstrich, er entziffere das Bild. Ja, auch dies ist noch nicht genug. Denn jedes Kunstwerk, wie umfassend und reich es immer sei, gibt nur ein Segment des Kreises, der die Weltanschauung des Dichters abspiegelt, nicht den Kreis selbst. Dieser umfaßt vielmehr alle Segmente und bedingt und beschränkt sie, setzt zur Relativität herab, was sich an seinem Ort für absolut zu geben schien. Wer daher den Dichter wahrhaft ergründen will, der muß sich auf einen Standpunkt zu stellen wissen, auf dem alle seine Werke als Ringe erscheinen, die genau miteinander zusammenhängen und eine Kette bilden.

Es wird aus dieser einfachen Entwickelung, die sich der tieferen philosophischen Deduktion absichtlich enthält, klar

geworden sein, daß zwischen dem dramatischen Dichter und den einzelnen Personen seines Stücks ein Unterschied besteht, den man sich gar nicht groß genug vorstellen kann, und daß also nicht Shakespeare ein Zeugnis ablegt, wenn Percy spricht. Man könnte nun glauben, das Manöver, das uns hier beschäftigt, sei jedenfalls, wenn es auch auf einem Mißverständnis beruhe, unschuldig und unschädlich. Aber darin würde man sehr irren. Ich will gar nicht davon reden, daß die Ängstlichkeit der in der einen oder der andern Form an allen Orten und zu allen Zeiten gebliebenen und bleibenden Theaterzensur dadurch notwendig bis zu einem unberechenbaren Grade gesteigert werden muß. Das ist nur ein Nebenpunkt, obgleich kein unwichtiger. Aber ich will auf zwei andere Konsequenzen hinweisen, deren bedeutungsvolle Schwere niemand in Abrede stellen wird.

Die erste Folge ist die: Wenn das Publikum sich einmal gewöhnt, diese oder jene Einzelheit aus dem Drama herauszureißen und, ohne sich um den Zusammenhang mit dem Kunstorganismus zu kümmern, ohne sich an das Vorher und Nachher zu kehren, das rohe Element heißhungrig zu verschlingen, so wird es sich bald ganz und gar in die Einzelheiten verrennen. Nach der Tapete wird niemand mehr fragen, nur nach dem einzelnen Faden. Ist er hübsch vergoldet, so wird man jubeln, wenn er zum Vorschein kommt; ist er schlicht und einfach, so wird man die Achseln zucken; ist er gar mißfärbig, so wird man murren. Daraus ergibt sich nun von selbst, daß der Künstler gar keine Probleme mehr aufstellen kann. Denn es ist unmöglich, daß Rätsel und Auflösung im Drama unmittelbar zusammenfallen, und wer die letztere nicht abzuwarten vermag, der muß das erstere freilich unerquicklich finden. Es ergibt sich daraus aber auch weiter, daß er jeden Augenblick Anstoß erregen muß, besonders in der sittlichen Region. Ja es ist sicher, daß die mehr und mehr überhand nehmende Prüderie, welche vor Dingen zusammenschaudert, die zu den Zeiten Schillers und Goethes noch so unschuldig gefunden wurden, wie sie wirklich sind, in diesem Klebenbleiben an der Einzelheit ihren Hauptgrund hat. Das ist auch höchst natürlich. Wenn relativ gemeinte, durch die Einseitigkeit der Charaktere und den Drang der Situationen bedingte Darstellungsmomente, Aussprüche und Bilder, die im Fortgang der Entwicklung ihr Gegengewicht erhalten, als absolute aufgenommen werden, so kann es gar nicht ausbleiben, daß man mit Abscheu verwirft, was man sonst vielleicht mit Ehrfurcht vor dem dialektischen Läuterungs- und Klärungsprozeß bewundern würde.

Die zweite Folge, die ich jetzt aber wohl kaum noch hervorzuheben brauche, ist die, daß damit die Kunst aufhört, daß alle und jede Grenze zwischen dem wahren und dem Ufter-Talent verrückt, daß der heillosesten Pfuscherei Tür und Tor geöffnet und so in kürzester Frist eine vollkommene Barbarei herbeigeführt wird. Wer nicht imstande ist, eine runde, in sich abgeschlossene Schöpfung zu erzeugen und sie mit warmblütigen Gestalten zu beleben, der schlägt eine Welt von Brettern zusammen, schiebt Automate hinein und läßt diese eine Menge von prickelnden Anspielungen und Beziehungen auf die Tagesinteressen ausschütten. Man jubelt ihm zu, wenn er's trifft, was kaum mißlingen kann, und der elendeste Stümper trägt den Kranz davon, der dem Künstler gebührt, dieser aber geht leer aus, da die Sympathien für Puppen und für lebendige Menschen sich gegenseitig notwendig ausschließen.

## Emilia Galotti.

(Aufgeführt im k. k. Hof- und Nationaltheater am 2. Februar.)

1852.

Lessings „Emilia Galotti" wurde mit teilweise neuer Besetzung nach langer Pause wiederholt. Wir waren sehr dankbar dafür, und das Publikum mit uns. Das Stück ist nun bereits über achtzig Jahre alt, denn es wurde im Jahre 1770 geschrieben, es ist nicht das Werk eines dichterischen Genius, und wird doch viel lieber gesehen, als die beste Novität. Woher rührt das? Unseres Erachtens liegt der Grund in der unendlichen Harmonie von Stoff und Form, die es in unserer Literatur, wo diese Harmonie so selten ist, zu einer wahrhaft einzigen Erscheinung macht. Hinter jeder Szene, ja hinter jeder Rede steht Lessing selbst mit seinem klaren Auge, seinem hellen Blick, und weist die Ausstellungen, die wir machen möchten, lächelnd ab, bevor wir den Mund noch öffnen können. Fragen wir: Aber warum ist die erschütternde Geschichte der römischen Virginia, an die sich so Ungeheures knüpfte, hier zu einer deutschen Hofintrigue verschnitten? so antwortet er: Weil ich kein Tragödiendichter war, wie Shakespeare, und nur so viel vom Gegenstand aufnahm, als ich zu bewältigen vermochte. Fragen wir: Wie kann der schlaue Marinelli die aufs äußerste gereizte Orsina mit dem argwöhnischen Galotti allein lassen? so antwortet er: Bemerkt ihr das selbst, wenn ihr vor den Lampen sitzt, oder spricht der superkluge Friedrich Schlegel aus euch? Nun, der hatte es mit dem Literaturwerke zu tun; euch kümmere

nur die Darstellung, denn ich rechnete auf den Zuschauer, nicht auf den Leser. Fragen wir: Was ist an einer Emilia gelegen, die nur dadurch gerettet werden kann, daß der Vater sie tötet, die also das sittliche Gleichgewicht schon verloren hat und nur noch vor dem physischen, nicht vor dem geistigen Fall bewahrt wird? so antwortet er: Das sagte schon Asmus, der Wandsbecker Bote, aber das Publikum unterscheidet nicht so haarscharf, wie dieser, zwischen der anatomischen und der Seelenunschuld, wenn es sich hingerissen fühlt, und ich reiße es jedesmal hin. Wer hätte dann noch den Mut, das Examen fortzusetzen, wer freute sich nicht lieber unbefangen eines Werkes, durch welches eine entschieden mächtige, fast dichterische Wirkung erreicht wird, obgleich es nur auf Verstandes-Kombinationen beruht? Wir ziehen ein Feuerwerk, welches gelingt, einem Gewitter vor, welches in Wetterleuchten verpufft, wenn wir auch nicht vergessen, daß wir es hier mit einem viel edleren Element zu tun haben, als dort. Was die Darstellung nun betrifft, so sind die gediegenen Leistungen der HH. Fichtner und Anschütz usw. bekannt. Neu waren nur Frau Hebbel als Gräfin Orsina, und Frau Rettich als Claudia. Frau Hebbel bringt alles mit, was zur Orsina gehört, und was gerade hier so unumgänglich notwendig ist: die stolze Figur, das italienische Feuerauge, den ganzen Adel seelenvoller Plastik. Sie wußte diese seltenen Mittel auch so zu verwenden, daß sie ihren vollendetsten Rollen eine neue, ebenbürtige hinzufügte. Dies Lieben mitten im Hassen, diese Rachsucht, die das Herz des Treulosen wirklich durchbohren könnte, und doch durch einen einzigen Blick, oder Händedruck, entwaffnet werden würde, kann nicht genialer dargestellt werden. Ganz vortrefflich war der Zug, wo sie sich den Anschein gibt, als ob sie dem Marinelli etwas ins Ohr sagen wolle, und dann hinter seinem Rücken weg mit lauter Stimme gegen die Tür des Prinzen ruft: der Prinz ist ein Mörder! Auch Frau Rettich bewährte als Claudia ihre gewohnte Meisterschaft.

## Richard III.

Tragödie von Shakespeare.

(Am k. k. Hof- und Nationaltheater zum ersten Male aufgeführt am 14. Februar.)

1852.

Wir wollen es diesmal andern überlassen, Hymnen auf den Shakespeare anzustimmen. Wenn das größte Genie und

die günstigste Zeit zusammenfallen, muß es ein Resultat geben, das vielleicht nie überboten und erst spät wieder erreicht werden kann. Es ist möglich, daß die Natur einen Dichter höchsten Ranges nur in dem Wendepunkt zweier Jahrtausende hervorruft; es ist gewiß, daß ein solcher, den schon das Geburtsjahr bevorzugte, indem es ihm eine ungeheure welthistorische Erbschaft anwies, in seinen subjektiven Nachfolgern keinen Nebenbuhler zu fürchten hat. Ohne Widerspruch sei daher eingeräumt, daß dem Shakespeare das Recht auf alle Dichterkronen der Welt zusteht; man haue ihm zu Ehren die sämtlichen Lorbeerbäume Italiens um, und bringe ihm sogar die vertrockneten Kränze, welche der Zugwind der Gegenwart noch hier oder dort auf diesem oder jenem hervorragenden Haupt unserer eigenen Nation sitzen ließ: wir haben nichts dagegen. Nur daran zweifeln wir, ob ihm selbst das Opfer gefallen würde. Nach unserer Meinung muß es ihm sehr wenig behagen, in der neueren Literatur, besonders in der deutschen, die Rolle zu spielen, die er selbst den Geist des alten Königs in seinem „Hamlet" spielen läßt. Wenn sich bei uns irgendwo etwas Lebendiges regt und der Kritiker nicht gleich aus eigener Machtvollkommenheit blank zu ziehen wagt, so zitiert er den Shakespeare und vollstreckt die Exekution in dessen Namen. Ein Genius, wie dieser, will aber beleben, nicht töten.

Wir müssen, da wir doch einmal auf diesen Punkt gekommen sind, leider noch weitergehen. Wir bezweifeln es stark, ob sich mit der absoluten Vergötterung des Shakespeare die wahre Kunsteinsicht oder doch wenigstens die Fähigkeit, das ästhetische Richteramt auszuüben, überhaupt noch verträgt. Die Unbefangenheit für einen frischen Eindruck geht dabei auf jeden Fall verloren, und woher käme ohne diese noch die gerechte Würdigung irgendeiner neuen Erscheinung? Wem die majestätischen Donner des Gewitters beständig im Ohre rollen, der kann die bescheidenen Töne der Lerche und der Nachtigall gar nicht hören und sollte sich also auch über diese kein Urteil erlauben. Es hat sich ja auch schon auf die betrübendste Weise gezeigt, was bei solcher Einseitigkeit herauskommt; nur ein Lessing hatte ein Auge für die zeugende Sonne und für den letzten Halm, den sie hervorrief, zugleich.

Schiller schrieb einst an Goethe, als er die sämtlichen historischen Dramen des Shakespeare wieder gelesen hatte, es müsse nach seiner Meinung den größten Eindruck erregen, der überhaupt vom modernen Theater ausgehen könne, wenn alle diese Stücke einmal in ununterbrochener Folge hintereinander,

jeden Abend eins, gegeben würden. Gewiß, denn sie gehören zusammen und bilden nur eine einzige lange Kette von Ursache und Wirkung. Der Versuch kann freilich nicht wohl gemacht werden, und so wollen wir zufrieden sein, daß man uns diejenigen dieser Stücke, die in sich noch am meisten abgerundet sind, wenigstens einzeln vorführt. König Richard III. würde sich hiezu anscheinend am wenigsten eignen, denn er ist offenbar der Epilog und kann daher nur wirken, wie ein fünfter Akt, den man spielen sieht, während man die vorhergegangenen vier nur gelesen hat. Aber das gleicht sich dadurch wieder aus, daß der Hauptcharakter einem bedeutenden Schauspieler einen so großen Spielraum für die Entfaltung seines Talents darbietet. Ist also ein solcher vorhanden, so wird bei dem Stücke nicht zuviel gewagt, was aber nicht so zu verstehen ist, als ob es zu einem Paradepferd für den Schauspieler zurechtgeschnitten werden solle. Richard steht als die höchste Spitze einer entarteten Welt da, als die furchtbare Ausgeburt eines unentwirrbaren Chaos von Greueln und Verkehrtheiten; sein häßlicher, der Tierheit nah gerückter Leib ist eine Art Retorte, in der das böse Blut so vieler Aufrührer und Königsmörder gärend zusammenfloß, um ungeheure Taten auszukochen; sein Schwert ist das Amputationsmesser eines Volks, dem kein faules Fleisch Widerstand zu leisten vermag, das aber augenblicklich zerspringt, wenn es wieder auf die gesunde Faser stößt. Wie könnte dieser Richard noch verständlich bleiben, wie könnte er etwas anderes, als Abscheu erregen, wenn man ihm den Boden, der ihn erzeugte, unter den Füßen wegzöge! Aber freilich ist das Stück trotz der lakonischen Behandlung alles Nebenläufigen noch immer für unsere Bühnenabende zu lang, und da die Direktion das Publikum, welches nun einmal selbst dem größten dramatischen Dichter nur die gewohnten drei Stunden einräumt, nicht ändern kann, so sind dieselben Kürzungen praktisch gerechtfertigt, die der Ästhetiker theoretisch verwünschen muß. Es entsteht unter solchen Umständen nur noch die Frage, ob der durch ein so gefährliches Manöver notwendig bedeutend abgeschwächte Eindruck noch mächtig genug blieb, um den ganzen Versuch nicht als unangezeigt und als unberechtigt erscheinen zu lassen, und auf diese Frage wird der Bericht unseres Blattes über die Darstellung und den Totalerfolg Antwort geben.

---

Garricks erstes Debut in London war der dritte Richard; der Künstler trat auf die Bühne; Angst und Beklemmung hatte sich seiner bemeistert; er war außerstande, auch nur den ersten

Satz seines Monologes vorzubringen, die Mißstimmung und Ungunst der Publikums vertrieb ihn von der Bühne. Als aber Garrick auf Zusprechen und unter Vorbitte des wackeren Direktors nochmals die Bretter betrat, war der Erfolg ein — entschiedener, und Garrick wurde als größter Mime seiner Zeit gefeiert. Unser Richard scheint kein Pendant zu jenem mit faulen Äpfeln beworfenen Gloster abzugeben, er wurde freundlich empfangen, aber um desto kälter entlassen. Richard, anerkannt die schwierigste Partie, welche die Tragödie aufzuweisen hat, fordert von seinem Darsteller ein ernstes und rastlos gepflegtes Studium; eine gewöhnlichere Tragödenroutine hingegen, die dickaufgelegte Schminke und der hinkende Klumpfuß kann so wenig für einen Richard ausreichen, als die blechene Knieschiene schon den Helden, der Goldreif die Majestät, ein heiseres Kichern allein den blutgierigen Wüterich bezeichnet. Hr. Dawison hat sich schon damit sehr schwer an Shakespeares Richard vergangen, daß er den „tapfern, krummen Wechselbalg", der sich zur Lust seinen „Schatten in der Sonne späht und seine eigene Mißgestalt erörtert" mit hohlem Pathos auf die Bretter bringen will, und so auf den Fußspitzen einherwanken läßt, um die hohe Majestät damit anzudeuten, während der „Äsop doch in groben Rätseln faselt", und in Ermanglung eines bessern Gegenstandes selbst das eigene Ich, den einzigen Götzen, dem der Wüterich opfert, zum Vorwurfe seines Witzes sich erkiest. Die Herrschsucht Macbeths fordert den getragenen Pathos, die Selbstsucht Richards aber, der „nur Richard liebt", die Krone nur als Spielzeug des Despoten, und das Zepter nur als Henkerkeule zu erringen strebt, verlangt Humor, um vor sich selbst nicht zum langweiligsten aller Bösewichter, zum eklen Schreckpopanz zu entarten. Was aber sollen wir erst dann noch bemerken, wenn wir diesen Richard mit einem Aufwande von Stimmitteln ausgestattet finden, wie einst die Wiener Kunst- und Drangperiode einen „Gaugraf, den Wilden", oder einen „Hans von Schreckenstein", oder wie sonst die schauerlichen Schreckgestalten aus Leder und Eisenblech alle hießen, nur auszustatten wußte. Ein Richard sollte klüger mit seinem Stimmfonde umgehen, als sich selbst zuschanden schreien. Überhaupt bemühte sich Hr. Dawison mehr den tapfern Richard, „dessen Stimme brummend", in einen Poltron, bei dessen Lärmen die Kulissen zittern, umzukehren, und hoffte so, den Manen des großen Meisters gerecht zu werden, indem er jedes Wort markierend der Rede Gang vergißt, und so voll Achtung für den Buchstaben der Schrift doch gänzlich deren Geist übersieht. Wahrlich, in solcher Fratze (wie

dieser Richard um Anna wirbt) ward gewiß noch kein Weib gefreit, und kein Königreich noch je mit solcher verzerrter Grimasse für ein Pferd ausgeboten. Mit kurzen Worten: Hr. Dawison fand den Schlüssel nicht zu dieser Rolle, er fand die richtige Tonart nicht und tippte immerfort aufs neue an der Harfe Saiten, aber neuer, greller Mißton quiekte gellend in die frühere Dissonanz. Wie konnte es — nebenher bemerkt — Hrn. Dawison beikommen, die „buckligt", „krumme" Mißgestalt in das enge Kleid, welches dieser Richard nach der Krönung trug, zu zwängen, welches entweder dem Zuseher das häßliche Bild des Mißgeschaffenen, oder — wie es hier der Fall war — die Behauptung des Dichters als Lüge weisen mußte. Hätte doch der Herr Darsteller Hogarths herrliche Kopie von Garricks Richard seiner Aufmerksamkeit gewürdigt, er hätte daraus vielleicht doch etwas zu eigenem Nutz und Frommen — mindestens für den Kleiderschnitt — erfahren können.

Dank sei es den Leistungen der übrigen Darsteller, daß wir diese Vorführung „Richard III." nicht gar zu den mißlungenen rechnen dürfen. Solcher Dank gebührt Hrn. Löwe als Herzog von Buckingham, der es so glücklich verstand, diesen von Haß und Habgier geworbenen Parteigänger des Despoten treu wiederzugeben, wie ihn der Meister in das Leben rief; wir möchten hier nur auf die herrliche Szene des dritten Aktes verweisen, worin Buckingham als Sprecher der verdutzten Bürger sich des Wortes für den schlauen Prätendenten bemächtigte. Auch Hr. Fichtner als George, Herzog von Clarence, kann diese Leistung zu seinen gelungensten zählen; die Turmszene verdient gewiß die gerechteste Anerkennung. Der „kränkliche, schwache, melancholische" König Eduard IV. war von Hrn. Lukas mit zu viel Feuer und Energie gezeichnet; der abergläubische Fürst, an dessen Leben bereits die Ärzte zweifeln, schien auf der Bühne plötzlich zu neuer Kraft erstarkt, weshalb wir ihn nur, jene drei Epitheta nicht zu vergessen, erinnern möchten. Margarete, das Weib, das „lieber sich auf der Soldaten Piken hätte schleudern lassen, als dem Vertrage sich gefügt", fand in Frau Hebbel ihre herrlichste Repräsentantin; sie war das starre Mannweib, das aus dem Blute der Ermordeten ihres Hauses den glühendsten Haß gegen die weiße Rose eingesaugt, deren Worte Flüche, deren Blicke Dolche sind, die sie den Yorks entgegenschleudert. Frau Rettich als Herzogin von York, die 80jährige Matrone, war in Auffassung und Durchführung voll des Anstandes und der Würde, der dieser Künstlerin innewohnt. Auch Frau Koberwein hatte sich ihrer Aufgabe als Anna

nicht ohne Verdienst entledigt. Leider wäre hiervon nur das Gegenteil zu berichten, wollte man die Leistung der Frau Kronser als Königin Elisabeth einer kritischen Beleuchtung unterziehen. Doch wir wollen mit dieser wankelmütigen Frau, die ohnedies so vieles von ihrem Schicksale und der Bearbeitung dieses Richard zu erdulden hatte, nicht weiter zu Gerichte gehen, ja uns nicht einmal mehr des ersten Boten erinnern, dem es bei häufigerer Beschäftigung durch sein Hinzutun sogar gelingen könnte, Shakespeares Tragödie ins Possenhafte zu transponieren, sondern nur mit Richmonds Worten schließen: „Beerdigt sie, wie's ihrem Rang gebührt."

## Dramaturgische Aphorismen.

1852.

Alle größeren Bühnen Deutschlands beeifern sich seit einigen Jahren, den Shakespeare wieder in mehr oder minder gelungenen Bearbeitungen aufs Repertoire zu bringen. Das ist löblich und gut; nur soll man nicht vergessen, daß es nichts anderes, als Medizin nehmen heißt. Die Kur ist notwendig, aber leben müßten wir aus eigenen Mitteln.

Warum verzehrt ein Gedanke den andern, so daß auf den tiefen immer ein tieferer, auf den weiten immer ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Weil der Gedanke es stets mit dem Absoluten zu tun hat, und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil im Individuum erzeugt, nie völlig los wird, seiner Natur nach abstreifen muß. Warum schlägt eine Gestalt nicht ebenso auch die andere tot, warum ist jede wirklich lebendige bleibend und ewig? Weil das Individuelle ihre Basis ist und notwendig zu ihr gehört. Wer diesem Fingerzeig nachgeht, wird zu Resultaten gelangen, welche für das Drama von höchster Wichtigkeit sind.

Wie lange oft ein falsches Urteil sich in Ansehen erhält! So steht seit den Tagen Jean Pauls und Solgers über Goethes Tasso fest, daß er eine allgemeingültige Darstellung der Dichternatur sei, daß ihm als Drama aber der eigentliche Abschluß fehle. Und doch ist eins gerade so richtig, wie das andere, nämlich beides verkehrt! Wer an Äschylos und Dante, wer nur an Goethe selbst denkt, dem wird es wohl ohne weitere Reflexion schon schwer fallen, diesen Tasso als den Repräsentanten des Dichters gelten zu lassen. Wer einen Begriff von Form

hat, dem wird ein Drama ohne Abschluß, das nach der Meinung des Bayreuther Humoristen noch viele Akte fortspielen könnte, ohne Zweifel nur possierlich vorkommen. Und dennoch hüpft man über diese klaffenden Widersprüche lieber in respektvoller Verlegenheit hinweg, als daß man sie sich deutlich zu machen und zu lösen sucht, was doch gar nicht schwer ist. Goethe hat nie daran gedacht, den Charakter des Tasso in dem ihm untergeschobenen Sinne als Symbol zur Geltung bringen zu wollen; das konnte und durfte diesem reinen und klaren Geist nicht begegnen. Er zeichnet uns allerdings einen Poeten, aber einen solchen, der eigensinnig auf einer untergeordneten Bildungsstufe verharrt und nicht an seiner Poesie, sondern an seiner sittlichen Trägheit zugrunde geht. Sein Drama veranschaulicht jenen Durchgangsmoment, in welchem das unzulängliche Talent stecken bleibt, den das große aber dadurch überwindet, daß es den Widerspruch der Welt als notwendig für die eigene Entwicklung begreifen lernt und in die Ausgleichung desselben seine höchste Aufgabe setzt. Er gibt uns mit einem Wort die Krankheitsgeschichte eines freilich interessanten und reichbegabten, aber energielosen und verworrenen Individuums, dem eben, weil es dieses ist, der höchste Segen zum Fluch wird. So aufgefaßt, ist das Werk vortrefflich und vollkommen in sich abgerundet; von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, wüßte ich es nicht zu retten. Dieser perpendikelmäßig von Extrem zu Extrem schwankende, durch nichts gebundene Tasso, von dem man kaum glauben kann, daß er Knochen im Leibe hat, wäre der Dichter, der Dichter an sich? So sähe der Liebling der Natur aus? Da müßte die ewige Mutter sich schämen! Aber alles, was in der Poesie jemals groß und gewaltig war, wird widersprechen, jeder wahre Held des Gesangs wird mit Stolz auf die Kämpfe verweisen, durch die er das im Tasso ungebändigt tobende rohe Element in seine Schranken zurückzudrängen und sich zum Herrn darüber zu machen verstand. Von einem solchen Kampf, der dem Dichter doch erst die Weihe gibt, ist bei Tasso gar nicht die Rede und noch weniger vom Sieg, von einer wahrhaften Aussöhnung mit dem ihm entgegengesetzten, im Antonio verleiblichten Prinzip; er kommt nicht einmal zur Anerkennung desselben, denn der letzte Monolog und das Bild von der Welle und vom Felsen, in dem sich nur die momentane physische Erschöpfung ausdrückt, wird doch nicht dafür gelten sollen? Er steht am Schluß da, wie im Anfang, und das Drama würde allerdings ohne Abschluß, also kein Drama sein, wenn dieser nicht eben in der dargelegten Unverbesserlichkeit des

Hauptcharakters zu suchen wäre. Das ist aber der Fall, und da wir aufs klarste erkennen, daß Tasso in der Liebe so wenig den Realisten, als im Haß den Idealisten abstreifen wird, wie es die Notwendigkeit doch mit unerbittlicher Strenge verlangt, so können wir an seinem tragischen Untergang durch sich selbst auch nicht mehr zweifeln, und die Katastrophe ist da, wo er seinen Feind im Wahnsinn der Verzweiflung umarmt, weil er sein Idol, die entsetzt entwichene Prinzessin, nicht umarmen kann. So predigt denn das Stück mit eherner Zunge die ernste Lehre, daß die Natur niemand bevorzugt, daß sie ihre Gaben an keinen verschenkt, und daß die edelsten Güter dem Besitzer zum Verderben gereichen, wenn er die erhöhten sittlichen Anstrengungen, mit denen gerade sie bezahlt und fruchtbar gemacht werden wollen, scheut, und ihnen aus dem Wege geht.

---

## Dramaturgische Studien. Von Ludwig Eckardt.

Aarau, Sauerländer, 1853. I. Hamlet.

1853.

Shakespeare und kein Ende! möchte man mit Goethe ausrufen, wenn man Abhandlungen, wie diese, an allen Ecken, gleich Pilzen in warmer Sommernacht, aufschießen sieht. Man sollte glauben, Werke so erschöpfender Art, wie die von Ulrici und Gervinus, zwischen denen sich selbst die ehrenwerten Rötscherschen Bestrebungen kaum noch behaupten können, hätten auf lange Zeit einen Abschluß bilden müssen, aber sie scheinen ganz umgekehrt zu wirken. Eine neue Shakespeare-Bibliothek tritt der alten auf die Fersen, ehe diese auch nur zum kleinsten Teile verdaut ist, und es geht her, wie an einer Tafel, wo niemand satt wird, weil die Gerichte zu rasch wechseln. Keiner begnügt sich mehr, wie ehemals, die paar selbständigen Bemerkungen, die ihm kommen, wenn er sich mit einem Dichter, wie Shakespeare, beschäftigt, bescheiden als Marginalien in seinem Handbuche des Ulrici oder des Gervinus unterzubringen, oder sie in Form einer Kritik vom Stapel laufen zu lassen. Jedermann muß jetzt ein Buch schreiben und, da dies in den meisten Fällen absolut unmöglich wäre, wenn er vorher mit seinen Vorgängern abrechnen wollte, dabei eine Miene annehmen, als ob diese im Grunde wenig geleistet hätten. Shakespeare ist allerdings ein ungeheures Bildungsmittel und legt jedem Alter, jedem Geschlecht und jeder Partei Fragen vor, an denen sich die erlangte Reife

am besten prüfen läßt. Aber man sollte die Resultate eines solchen Selbstexamens nicht gleich zu Markte bringen, schon darum nicht, weil man gar nicht wissen kann, ob man sein letztes Gesicht überall schon gesehen hat. Denn er hat deren fast ebensoviele wie die Wahrheit selbst, die keinen Schleier trägt, sondern Maske über Maske, und die nur von ihren geweihtesten Priestern ganz entkleidet wird.

Es ist für Shakespeare einstweilen jetzt in Deutschland genug geschehen. Nicht bloß deswegen, weil auf jede Zeile des Dichters bereits ein Alphabet Kommentar kommen dürfte. Es ist wirklich alles Allgemeine gesagt, was zur Verständigung nötig und nützlich war; sein Verhältnis zur Welt, wie zur Kunst, ist von den verschiedensten Standpunkten aus erörtert, die einzelnen Stücke sind analysiert worden, und der Zusammenhang, worin diese Sterne eines geistigen Weltsystems zueinander stehen, ist bloßgelegt. Wenn Shakespeare jahrhundertelang einem Urwalde glich, dessen Sausen und Brausen man wohl hörte, in den man sich aber nicht hineinwagte, weil man nicht wußte, ob sich nicht um jeden Baum eine Schlange herumgeringelt habe, so ist dieser Wald jetzt ausgehauen, die Wege sind links und rechts gebahnt, und jedermann weiß, wo die schönsten Blumen stehen, oder wo es am geheimnisvollsten rauscht. Mit einem Worte, des Lichts ist genug verbreitet, das übrige ist Sache der Augen, und denen kann keiner zu Hilfe kommen. Wenn es nicht barock klänge, so wäre jetzt eher schon ein Buch über die Fehler oder doch über die Grenzen Shakespeares zu wünschen, über die individuelle Seite seiner schöpferischen Tätigkeit, die doch auch vorhanden ist, so selten sie hervortreten, und so schwer sie zu erkennen sein mag, sowie über das minus, womit er manches plus seiner Richtung erkaufte; oder hat die griechische Tragödie in ihrer keuschen Gebundenheit nicht einen Zauber, dem Shakespeare notgedrungen entsagen mußte, als er die Elemente in voller epischer Breite entfesselte; gehen Äschylos und Sophokles wirklich so ganz in ihm auf, wie seine unbedingten Verehrer behaupten? Hier wäre allenfalls noch eine Aufgabe. Sicher aber gehört mehr Geist dazu, einem minder hervorragenden Dichter gerecht zu werden, z. B. einem Zacharias Werner oder einem Heinrich von Kleist, um von den Neueren nicht zu reden, auf ihren verschlungenen Wegen zu folgen und zwischen ihnen und der Nation zu vermitteln, als auf neue Entdeckungen im Shakespeare auszugehen und ihm zu Ehren einige Leuchtkäfer fliegen zu lassen.

Das Vorstehende ist keineswegs geradezu gegen Herrn Eckardt

und seine dramatischen Studien gerichtet. Der Verfasser hatte es längst auf dem Herzen, und er hofft im Sinne vieler zu sprechen, denen es um das Gedeihen unserer Literatur ernstlich zu tun ist. Er stellt Shakespeare so hoch, daß er glaubt, jeder unserer dramatischen Dichter, Goethe und Schiller nicht ausgeschlossen, müßte die Vergleichung mit dem Riesen als einen Mordversuch betrachten. Allein er meint, Shakespeare könne für uns doch nur Arznei sein: wir nehmen sie, um gesund zu werden und den Körper wieder zu kräftigen, aber für die Speisen müssen wir nachher selbst sorgen! Darum gibt er Arbeiten, wie denen von Hettner und Henneberger, die aus einer gleichen Überzeugung hervorgegangen sein müssen, den Vorzug.

## Deutsches Bühnenwesen von Franz v. Holbein.

### Erster Teil.

### 1854.

Schiller schrieb einmal, während er mit dem Wallenstein beschäftigt war, in einer verzweifelten Stimmung an seinen Freund Körner, er sei oft geneigt, die ganze Theorie der Kunst für einen einzigen empirischen Handwerksgriff hinzugeben. Das war nun freilich nicht seine Durchschnittsmeinung, sondern ein momentaner Stoßseufzer, aber dieser Stoßseufzer ging nichtsdestoweniger aus der ihm durch die Praxis aufgedrängten Erkenntnis hervor, daß das Allgemeine den Künstler nicht fördert. Wenn der Dichter in seiner Entwicklungsperiode die Ästhetik zuerst respektvoll in die Hand nimmt und zu seiner eignen Verwunderung aus ihr erfährt, welch ein wichtiges Geschäft er eigentlich versieht, so schmeichelt ihm das, und er fängt an, auf den Goldfaden, der ihm bis dahin unbewußt und unbeachtet durch die Finger lief, den rechten Wert zu legen. Aber damit ist die große Gefahr verbunden, daß er infolge der nun gewonnenen Einsicht nur gar zu leicht darauf verfällt, das Spinnen belauschen, ja wohl zu überwachen und dirigieren zu wollen, und das führt, wie traurige Beispiele lehren, zur Selbstzerstörung. Denn jede künstlerische Schöpfung ist Naturtat, die freilich auf Gesetzen beruht, die aber keines Reflektierens des hervorbringenden Individuums über diese Gesetze bedarf, sondern deren unmittelbares Produkt ist. Dagegen gibt es allerdings, um Schillers Ausdruck zu gebrauchen, nützliche Handwerksgriffe, und diese können leichter erlernt, als aus der eignen Praxis abstrahiert werden, da sie auf Erfahrungen beruhen, die nicht der einzelne, sondern nur eine ganze Reihe von Geschlechtern erschöpft. Keiner

soll sie verschmähen, denn keiner vergibt sich etwas, wenn er sie sich aneignet, und keiner wird sich einer raschen und durchschlagenden Wirkung erfreuen, wenn er sie unbenutzt läßt. Man gelangt z. B. im Drama nicht durch einen Handwerksgriff zu lebendigen Charakteren und bedeutenden Situationen, doch dazu führt auch das Theoretisieren nicht. Aber man kann lernen, wo dem Detail im Kunstwerk freier Spielraum verstattet werden darf, und wo eine scharf abschneidende, feste Linie gezogen werden muß usw. Auf diese Handwerksgriffe geht die Ästhetik nicht ein und hat es auch nicht nötig, aber es hat sich neben ihr eine Literatur gebildet, die das auf die bescheidenste Weise tut und die dem Künstler manches höchst beherzigungswerte Wort zu sagen hat. Wir erinnern hier nur an Meyers Leben Schröders und an F. L. Schmidts Aphorismen und fragen jeden Kundigen, ob diese Bücher nicht einen wahren Schatz von fruchtbaren Bemerkungen enthalten? Holbeins Bühnenwesen, dessen erster Teil dem Publikum jetzt vorliegt, gehört in dieselbe Kategorie und wird deshalb von dem einsichtigen Freunde des deutschen Theaters wärmer begrüßt werden, als zehn neue Abhandlungen über das Schöne oder das Erhabene. Das Werk bringt zunächst eine Biographie des Verfassers, durch die er seinen Beruf zum Bühnenleiter darzutun sucht. Sie ist sehr interessant, könnte es aber, wie man deutlich merkt, in noch viel höherm Grade sein, wenn der Verfasser, nach Holteis Vorgang, mehr ins Detail eingegangen wäre. Doch wollen wir ihn nicht tadeln, weil er das unterließ, denn er zeigt sich darin als echten Deutschen und deutet auf eine Zeit zurück, wo wir in unseren Briefen so wenig ein „Ich", als einen „Dintenfleck" duldeten, dagegen müssen wir es rügen, daß er seine ehemaligen Chefs und Vorgesetzten gar zu verschwenderisch mit den schmeichelhaftesten Adjektiven überhäuft; sie können doch unmöglich alle Normalmenschen und Musterbilder gewesen sein, und ein Werk, das mit Recht als ein historisches auftritt, sollte sich vor diesem Antichambre- und Geburtstagsgratulationston in acht genommen haben. Daher rührt es, daß der Verfasser im Anfang ein ganz vortrefflicher Genremaler ist und z. B. den alten Theaterprinzipal Döbbelin so lebendig porträtiert, wie sein berühmter Vorfahr irgendeinen mittelalterlichen Bürgermeister, daß er zum Schluß aber den Pinsel aus der Hand legt und nur noch artige Verbeugungen macht. Das alles wird freilich mehr als aufgewogen durch sein großes Verdienst, der Begründer der deutschen Tantieme gewesen zu sein, und durch das von ihm gebrachte noch größere Opfer, den Segen derselben während seiner

zwölfjährigen Direktion des k. k. Hofburgtheaters in Wien nicht ein einziges Mal für sich in Anspruch genommen zu haben; auch ist es keineswegs Charakterausdruck, sondern bloße üble Gewohnheit, die ihn abhielt, den Frack auszuziehen, als er den Salon verließ. Der Biographie schließt sich in drei Abhandlungen eine Übersicht des deutschen Bühnenwesens an, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich umfaßt und überall unterrichtend, belehrend und anregend ist, wo sie sich nicht in Gebiete versteigt, die dem Verfasser zu fern liegen. Ein näheres Eingehen verstattet, wenigstens diesmal, der Raum nicht; die kurze Inhaltsanzeige wird aber auch schon genügen, das Werk nicht bloß Dichtern und Schauspielern, sondern dem ganzen gebildeten Publikum als ein interessantes und instruktives zu empfehlen.

---

## Ludwig Holberg.

Sein Leben und seine Schriften. Nebst einer Auswahl seiner Komödien. Von Robert Prutz.

Stuttgart und Augsburg. J. G. Cottascher Verlag. 1857.

1857.

Es wäre zu jeder Zeit ein Verdienst gewesen, den alten dänischen Dichter wieder im Gedächtnis der Deutschen aufzufrischen; in unserer Zeit ist dies Verdienst doppelt groß. Denn der Mensch beruht in seiner geistigen, wie in seiner leiblichen Existenz auf dem Antagonismus eines gesunden Stoffwechsels, und bei dem bittern Ernst, der jetzt das Leben beherrscht und die ihm angeborne Freudigkeit des Daseins und Wirkens erstickt oder unterdrückt, muß ihm mehr, wie je zuvor, die Kunst, und die fröhliche Kunst, zu Hilfe kommen, wenn er nicht erstarren oder erliegen soll. Ich kann nun zwar nicht mit dem geschätzten neuen Bearbeiter in Ludwig Holberg einen der ersten komischen Genien aller Völker und aller Jahrhunderte erblicken, aber ich halte ihn allerdings für ein Talent, das mit Dänemark selbst in die Wette leben und, was die Dichtertaten betrifft, auf dem welthistorischen Epitaphium des ganzen Stammes vielleicht gar den goldenen Anfangsbuchstaben bilden wird. Die bunten Lampen, die einst auch bei uns alle Monat einmal den Hans Franzen oder den politischen Kannegießer beleuchteten, sind viel zu früh ausgegangen, und wer Homers unauslöschliches Gelächter erschallen hören will, der zünde sie wieder an.

Prutz glaubt, sein Unternehmen werde auf Mißverständnisse und Vorurteile stoßen, und es gehöre Mut dazu, im

gegenwärtigen Augenblick damit hervorzutreten. Ich glaube das nicht. Der Deutsche weiß, daß die Schönheitsgesetze sich nicht mit den politischen Konstellationen verändern, und daß der Patriotismus unter keinen Umständen darin bestehen kann, den Apoll von Belvedere häßlich, den Ariost langweilig und den Voltaire geistlos zu finden. Wenn Lessing die französischen Tragiker angriff, so tat er es nicht, weil die Franzosen während des Siebenjährigen Krieges ins Reich gefallen waren, sondern weil diese dramatischen Rhetoriker einer ganz konventionellen Bühne für moderne Griechen gelten wollten und sich den Lorbeer des Sophokles um die Allongenperücke gewickelt hatten. Und wenn der gebildete Teil der Nation zu ihm hinübertrat, so geschah es nicht, weil man sich der Kontributionen und Brandsteuern erinnerte, sondern weil sich das Recht auf seiner Seite befand. Wenn Holberg daher bei uns in seiner neuen Gestalt nicht mit einem so freudigen Willkommen begrüßt werden sollte, als ihm gebührt, so wird es aus ästhetischen und sozialen, sicher aber nicht aus schleswig-holsteinischen Gründen unterbleiben. Dafür möchte ich stehen. Ob der Däne dem Deutschen in diesem Punkt gleicht oder nicht, wage ich nicht zu entscheiden. Wenn man erwägt, daß Shakespeares Ansehen bei ihm durch den englischen Flottenraub und das Bombardement von Kopenhagen nicht sonderlich erschüttert worden zu sein scheint, so möchte man auch Schiller und Goethe ein günstiges Prognostikon stellen. Wenn man aber an die Phrasen seiner Redner denkt, an den „Deutschen Knecht" und ähnliches, so könnte man für das skandinavische Schicksal unserer Heroen zu zittern anfangen. Jedenfalls darf es uns völlig gleichgültig sein, selbst wenn die freiwillige literarische Huldigung, die uns hier beschäftigt, jenseits des Belts zu einer Art von Vasallenakt umgedeutet würde. Der Wert der dänischen Literatur wird Europa einstweilen nur noch durch Deutschland garantiert, denn die Franzosen sind bloße Lecker, die überall einsprechen, um zu naschen. Die Garantie für den Wert der Deutschen hat Europa längst selbst übernommen, und wenn der Däne im Ernst auf den Einfall käme, sich gegen sie abzuschließen, so könnte er fast ebensogut auf die vier Elemente Verzicht leisten, um seine Selbständigkeit zu bewahren.

Nein, Prutz kann ohne Sorge sein; wir werden die Rose nie für eine übelriechende Blume erklären, weil sie im Garten des feindlichen Nachbars gewachsen ist, und die Schlacht bei Idstedt wird Holberg bei uns nicht schaden. Ein anderes ist es, ob man nicht erschrocken vor ihm zurückfährt, wenn er sich in seiner derben Knochenhaftigkeit so plötzlich wieder unangemeldet

unter den Molluskenchor der Tagskomödien mischt. Anfangs gewiß, denn der Übergang vom Dosenstück zum Fresko und von der kandierten Zweideutigkeit zum ehrlichen Zynismus ist zu groß, als daß er durch einen Sprung gemacht werden könnte. Aber Kraft und Wahrheit werden schon durchdringen, und Prutz — kein Billiger wird ihm dies Zeugnis versagen, — hat alles getan, um den Sieg rasch herbeizuführen. Zunächst ist ihm die Übersetzung der Stücke, unter denen ich freilich den Erasmus Montanus ungern vermißte, in hohem Grade gelungen. Dann hat er ein Leben des Dichters hinzugefügt, das in Anlage und Ausführung nichts zu wünschen übrig läßt. Und eine Reihe von Monographien, in denen er teils die Geschichte der dänischen Literatur bis auf Holberg entwickelt, teils Holberg selbst einer eingehenden Würdigung unterzieht und der Wirkungen gedenkt, die er in früherer Zeit auf die deutsche Bühne gehabt hat, schließt sich ergänzend und erläuternd an. So bietet er zugleich dem Publikum Genuß, dem Historiker Belehrung und dem Ästhetiker reiche Anregung zum Nachdenken. Folgen wir ihm beistimmend und berichtigend ins einzelne, soweit der Raum es gestattet, damit wir ein Gesamtbild gewinnen.

Es gibt einen wunderlichen Kontrast, wenn man den jungen Holberg mit dem alten vergleicht. Schon vor dem zwanzigsten Jahre durch die ihm und allen Dänen angeborene Reiselust in die Welt getrieben, ist er so knabenhaft zart von Aussehen, daß er überall den seltsamsten Verdacht erregt und in Aachen von einem holländischen Prediger einem förmlichen Examen unterzogen wird, den er freilich dermaßen mit Latein bombardiert, daß Mynherr dem Himmel dankt, dem Scholaren nur selbst mit heiler Haut zu entkommen, und ihn auf dem Rückzug bereitwilligst für einen Theologen erklärt. Als er etwas später, durch sein hartnäckiges Fieber genötigt, ein warmes Bad gebrauchen muß, kann er seinen Wirt nicht bezahlen und sucht mit der Zeche durchzugehen, wird aber wieder eingeholt und muß nicht allein, vermutlich durch seine letzten Kleider, die Schuld abgetragen, sondern das mißglückte kleine Schelmstück auch noch jahrelang im Traume büßen. Hält man gegen diesen Halbvagabunden den nachmaligen Würdenträger der Universität, der bis an sein Lebensende in zierlicher französischer Tracht, den Hut unterm Arm, durch die Straßen ging, der sogar zum Reichsbaron erhoben wurde und durch eine für jene Zeit höchst beträchtliche Schenkung die Ritterakademie zu Soroe, in der ihm jetzt ein prächtiges Denkmal gesetzt ist, so gut, wie neu gründete, so sind das gewiß zwei Bilder, die niemand, dem der

verknüpfende Faden mangelt, von selbst aufeinander beziehen würde. Es lagen aber auch eine Menge Stufen der abenteuerlichsten Art in der Mitte, ja das ganze Leben des Dichters spann sich eigentlich in komischen Antithesen ab. Zu Bergen in Norwegen im Jahre 1684 geboren, war Ludwig Holberg schon in der Wiege Soldat und erhielt als Sohn eines Militärs nach damaliger Sitte eine kleine Löhnung; nie jedoch zog er den Degen. Er wandte sich, durch einen unwiderstehlichen Drang getrieben, den Wissenschaften zu und studierte Theologie, nie jedoch bestieg er die Kanzel, vielmehr wurde er später als Ketzer von der Geistlichkeit verschrien. Er kam, nachdem er seine Reiselust gebüßt und, um sich auf seiner „grand tour" durchzubringen, bald als Hauslehrer, bald als Sprachmeister, bald sogar als Flötist fungiert hatte, nach Kopenhagen zurück und erhielt nach langem Harren und damit verbundenem Nagen am Hungertuch endlich eine Professur, aber die der Metaphysik, einer Wissenschaft, die ihm unter allen am fernsten stand und die er lieber verspottet, als vorgetragen hätte. Er liebte, um die Charakteristik zu vollenden, den Umgang mit Frauen mehr, wie den mit Männern, und er dachte nie daran, sich zu verheiraten. Er verschwendete, solange er arm war, denn er setzte sein Alles an seine Reisen, und er wurde geizig, als er über Wohlstand und Reichtum gebot. Er war schon in früher Jugend ein Märtyrer der Poesie; wandte sich dann bis in sein reifes Mannesalter so gründlich von ihr ab, daß das schönste Gedicht ihm kein Vergnügen mehr machte, kehrte darauf zu ihr zurück, schuf in wenigen Jahren alle seine Meisterstücke und sagte ihr nun wieder, in gelehrte Arbeiten vertieft, auch wohl mit bloßer Buchmacherei beschäftigt, für immer Lebewohl. Man könnte noch hinzufügen: er schrieb den Don Ranudo de Colibrados und ließ sich adeln, er war der größte Reisenarr und dichtete den Jean de France. Aber hier ist, wie Prutz unwiderleglich beweist, der Widerspruch, über den seine Zeitgenossen großes Geschrei erhoben, rein äußerer Natur. Dieser Mann, ebenso beharrlich, als vielseitig, der lieber einen Umweg machte, als still stand, weil er sein Ziel viel zu fest im Auge hatte, um davon abgelockt werden zu können, hat den Dänen in seinen Komödien den Grund- und Eckstein ihrer Literatur gegeben. Früh schon regte sich die poetische Ader in ihm; schon als Knabe machte er ein Spottgedicht auf einen seiner Verwandten, und sein Vormund, der ihn dafür bestrafen sollte, begnügte sich, ihm in seiner Satire die falschen Redensarten und die unechten Reime zu korrigieren. Dabei hatte er das unschätzbare Glück, in eine

Zeit zu fallen, die seiner Gaben bedurfte und der er sie nicht aufzudrängen brauchte. Die Auflösung der Kalmarischen Union, das größte politische Unglück Skandinaviens, dessen Folgen sich noch weit über unsere Tage hinaus verbreiten werden, hatte die Nation in ihren eigenen Kern zurückgetrieben und war der Entfaltung ihrer Eigentümlichkeit, der Entwicklung eines selbständigen geistigen Lebens günstig. Die Reformation, rasch in Dänemark eingeführt, störte den Prozeß zwar, indem sie deutschen Einflüssen und Einwirkungen allerart Tür und Tor öffnete und die ganze geistliche Literatur der Paradiesgärtlein und Himmelsschlüssel hervorrief, die trotz der Verschiedenheit der Materie in Ursprung und Zweck so viel Ähnlichkeit mit unserer heutigen Belletristik hat, indem sie ganz, wie diese, als Industrie betrieben wurde, um zu dem Kohl, den die magere Pfarrstelle allenfalls abwarf, das Fett hereinzubringen. Aber die „Kämpeviser", eine Sammlung altskandinavischer Volkslieder, die zu Thor und Odin, zu Frigga und Iduna, zu Nornen und Walkyrien zurückführten, schlugen sich doch auch durch und waren um so unwiderstehlicher, als Völker, wie einzelne, am liebsten von Kindheit und Jugend erzählen hören. „Durch die politische Selbständigkeit" — sagt Prutz — „und die geistliche Reformation war dem dänischen Volk die Bahn zu jeder Art bürgerlicher und geistiger Freiheit geöffnet; daß sie dieselbe nicht im Fluge durcheilt hat, ist der Natur gemäß und mithin mehr als ein Glück, denn als ein Unglück zu betrachten. Die Nachahmung der alten wie der deutschen Literatur hatte die dänische Literatur teils stofflich, teils zum wenigsten formell erweitert und gefördert; es waren, freilich mit ungleichem Glück und noch ungleicherem Talent, Dichter aufgetreten, die, wenn sie auch dieses Namens oft sehr unwürdig waren, doch im Herzen des Volkes das Bewußtsein zu erwecken anfingen, daß man etwas, wie eine Literatur besitze, und daß es Pflicht und Ehre der Nation sei, auf die Vollendung dieser Literatur mit allen Kräften hinzuwirken." Jetzt trat Holberg ein, und ohne Zweifel war der Moment für ihn geschaffen, wie er für den Moment. Ein Dichter im höchsten Sinne des Wortes kann derjenige wohl nicht sein, der sich nur so weit und so lange mit den Musen einläßt, als ein bestimmter äußerer Zweck es erheischt, und ihnen dann wieder den Rücken wendet. Aber ein solcher Dichter hätte auch noch keinen Boden gefunden. Dänemark brauchte einen Lessing, keinen Goethe und keinen Schiller, und Holberg wurde dieser Lessing; dem Verfasser des Laokoon im wissenschaftlichen Gebiete allerdings bis zur völligen Unvergleichbarkeit nachstehend,

mit dem Schöpfer der Minna aber um die poetische Krone ringend und darin unendlich glücklicher, wie er, daß er bis auf den gegenwärtigen Tag unverdunkelt blieb, weil ihm der Genius nicht folgte. Denn wenn die Späteren, wenn Ewald und vor allen Öhlenschläger, auch der Art nach über Holberg standen, so blieben sie doch dem Grade nach weit hinter ihm zurück; sie gehörten einer vornehmeren Familie an, aber sie waren sehr arme Mitglieder dieser Familie, während er das Haupt der seinigen war. Sie repräsentierten die Stufe der Produktionskraft, wo der geniale Blitz im einzelnen schon zuweilen durchschlägt, der Verstand, der unerläßliche Begleiter, dafür im ganzen aber auch nur um so weiter zurücktritt, er diejenige, wo der Verstand das Genie fast ersetzt und die freie Selbstbestimmung vor ihm voraus hat. Das bewiesen sie schon dadurch, daß sie ihre besten Kräfte auf das absolut Unfruchtbare, wenn nicht Unmögliche verwandten. Wie unser Klopstock die Deutschen durch die Hermannsschlacht zu begeistern suchte, statt, wie später Goethe, in die lebendige Zeit des Götz hineinzugreifen, so bemühten sie sich, in beispielloseſter Verkennung dieser mythologischen Figuren, den Baldur oder den Stärkodder von den Toten zu erwecken, und stellten Holbergs drastischen, wenn auch platten und harten Gestalten eine wüste wilde Jagd von Nebelbildern gegenüber, die auslöschen mußten, wenn der Bürgermeister Breme nur einmal ordentlich nieste. Der dänische Lessing behauptete daher das Feld und behauptet es noch.

Begleiten wir ihn jetzt in die Schlacht, wo er seine Lorbeeren gewann. Seine gelehrten und populären Schriften können wir übergehen, obgleich sie eine ebenso bunte, als lange Reihe ausmachen, so daß man neben der für ihre Zeit höchst verdienstvollen dänischen Reichshistorie auf Schulbücher, ja auf offenbare Damenlektüre stößt; sie bahnten ihm den Weg zum Baron und zur königlichen Tafel, indem sie ihm viel Geld eintrugen, aber nicht den zur Unsterblichkeit. Eine charakteristische Anekdote hinsichtlich dieser Arbeiten wird erzählt, die man sich deuten mag, wie man will, zum Vorteil seines Gedächtnisses oder zum Nachteil seines Fleißes; er ersucht, als er an seine Geschichte der Juden geht, die Bibliothek um Übersendung der Hilfsbücher, und als er den gewissenhaft zusammengeklaubten Korb mit dem „nötigen Vorrat“ erhält, schickt er ihn auf der Stelle zurück, weil er schon fertig sei. Ebensowenig brauchen wir uns bei seinen komischen Heldengeschichten, seinem Peder Paars und Niels Klimm, oder verwandten poetischen Leistungen aufzuhalten; sie machten ihm zwar einen Namen und werden zum Teil noch

gelesen, aber die Erfindungen sind fade, die Satire ist flach und der ganze Spaß läuft auf jenes willkürliche Knötchenknüpfen und Lösen hinaus, welches den gebildeten Sinn selbst bei der größten Virtuosität selten reizt und nie befriedigt. Merkwürdig sind diese Produkte nur aus psychologischen Gründen, indem sie, die doch mit Ausnahme des Niels Klimm samt und sonders der Jugend des Poeten angehören, fast noch weniger Spuren von Gemüt zeigen, wie die in diesem Punkt entsetzlich trockenen Komödien. Dies allein beweist schon, daß wir, was oben behauptet wurde, in Holberg keinen vollen und ganzen Dichter vor uns haben, und also doch wohl auch, daß er nicht zu den ersten komischen Genien aller Zeiten und aller Völker gehören kann, oder sollte die höchste Form des Dramas und vielleicht der Poesie, ja der Kunst überhaupt, nicht auch die universellste Begabung voraussetzen?

Wenden wir uns jetzt zu den Komödien, die, wie sie den Tag befriedigten, zugleich die Jahrhunderte beschäftigen und den Autor unsterblich machen sollten. Prutz gibt eine kurze, aber vortreffliche Geschichte des dänischen Theaters. Französische Truppen amüsierten den Hof, deutsche Banden das Volk, die einheimische Kunst wagte sich lange nicht über das Puppenspiel hinaus. Endlich im Jahre 1744 wurde ein kleines Schauspielhaus gebaut, in welchem die Dänen sich selbst als Dichter und Künstler versuchen sollten, und für dieses schrieb Holberg seine sämtlichen Stücke. Hören wir ihn selbst, wie er dazu kam. „Wie ich mit dieser Arbeit (einer statistischen) beschäftigt war, so geriet ich auf den Gedanken, nach dem Beispiele anderer Völker einige Schauspiele in dänischer Sprache abzufassen. Ich hielt mich selbst nicht ganz ungeschickt dazu, solche Stücke zu schreiben; auch hatte man mich oftmals gebeten, die Arbeit, welche ich kürzlich verlassen und fast verschworen hatte (die satirisch-poetische) wieder aufzunehmen. Auf der einen Seite reizte mich das inständige Anhalten meiner Freunde, unter denen sich die vornehmsten Männer der Stadt befanden, deren Befehlen ich nicht gern ungehorsam sein wollte. Auf der andern jedoch wurde ich von dem Vorhaben abgeschreckt durch den Verdruß, welchen Schriften dieser Art überhaupt mit sich zu führen pflegen. Das unaufhörliche Drängen meiner Freunde indessen überwand endlich meine Abneigung, ich nahm die früheren Arbeiten wieder auf und schrieb jene Schauspiele, welche späterhin auch gedruckt wurden und nun in jedermanns Händen sind. Ich unterwarf meine Arbeit zuerst der Prüfung einiger Freunde und war noch unentschlossen, ob ich sie überhaupt sollte ans

Licht treten lassen. Weil aber meine Freunde nicht nachließen, mich darum zu bitten, und weil ich außerdem auch noch besorgen mußte, die Stücke möchten verstümmelt und unvollständig veröffentlicht werden, so gab ich endlich einer hiesigen Schauspielertruppe die fünf ersten Stücke zur Aufführung." Dies erinnert, dem rein äußeren Anlaß nach, an Gozzi, der seine Tragikomödien schrieb, um das ihm an einem öffentlichen Orte entfahrene scharfe Wort über Goldoni zu motivieren. Auch der Erfolg war bei beiden gleich. Wie Gozzi sein Publikum augenblicklich durch das dramatisierte Kindermärchen von der grünen Pomeranze hinriß, um es nie wieder loszulassen, so begeisterte Holberg das seinige durch den politischen Kannegießer und fesselte es für immer an sich. Ebenso stockte bei beiden die bis dahin staunenswerte Produktionskraft, als der äußere Anlaß, der sie hervorgerufen hatte, wieder wegfiel, bei Gozzi, als seine Truppe sich auflöste, bei Holberg, als das Theater Bankerott machte. Die Parallele läßt sich noch weiter führen. Gozzi gewann seine Italiener dadurch, daß er die heißblütigen Naturen von dem Druck des Alltagslebens befreite und ihnen eine phantastische Welt aufbaute, in die sie um so lieber hineinflüchteten, als ihnen die Tragödie fehlte, die dasselbe Bedürfnis in tieferem Sinn befriedigt hätte. Holberg zog seine Dänen dadurch an, daß er ihnen Respekt vor sich selbst einflößte, Achtung vor ihrem täglichen Tun und Treiben, Liebe zu ihrer engen, knappen Existenz. Beide berührten daher, wenn auch auf verschiedene Weise, den innersten Nerv des Volks, wie er sich nach und nach im Lauf der Zeit bloßgelegt hatte, und verdankten dem Instinkt, den sie dadurch bewiesen, ihre mächtigen Wirkungen. Diese Wirkungen hielten sich bei Holberg, um jetzt zu ihm zurückzukehren, vom Anfang bis zum Ende seiner Tätigkeit, mit einzelnen unerheblichen Unterbrechungen freilich, auf derselben Höhe, und ihr entsprach seine Produktivität, die so weit ging, daß er einmal in einem einzigen Jahre neun Stücke auf die Bühne brachte. Allerdings nahm er es mit dem geistigen Eigentumsrecht nicht genau, und wenn man ihn den letzten Seekönig des Nordens nennen wollte, so würde das keineswegs alles Grundes ermangeln. Daß Molière ebenso ungeniert verfuhr und seine Diebstähle mit dem Bonmot: „Ich nehme meine guten Einfälle weg, wo ich sie finde!" in kecker Franzosenart zu verteidigen suchte, kann ihn nicht rechtfertigen. Noch weniger die Prutzsche Berufung auf den bekannten Schillerschen Ausspruch über die geringe Zahl der tragischen Situationen und Motive. Die ästhetische Tatsache, die Schiller im Auge hatte, ist

vollkommen richtig; ebenso unbestreitbar ist es, daß sie sich im Gebiet des Komischen wiederholt. Aber Schiller stieß hier in seiner Sphäre auf dasselbe Phänomen, das Kant in der philosophischen vorschwebte, als er die Kategorien aufstellte, und er sagte nichts anderes und wollte auch gewiß nichts anderes sagen, als daß die unendliche Mannigfaltigkeit der Kunst und aller ihrer Gattungen und Arten auf ebensowenige Grundelemente zurückzuführen ist, wie der nach der Breite hin unberechenbare, nach der Tiefe hin aber rasch aufgezählte Reichtum der Welt. Wer dem Dichter, dem tragischen oder dem komischen, die Wiederholung dieser Situationen und Motive zum Vorwurf machen will, der kann auch mit dem Bildhauer darüber hadern, daß er alle seine Statuen aus Kopf, Rumpf und Gliedmaßen zusammensetzt, mit dem Musiker, daß er sich immer auf derselben Tonleiter schaukelt, ja mit dem Jahr, daß es sich beständig aus Frühling, Sommer, Herbst und Winter aufbaut. Bei Holberg und Molière in ihrem Verhältnis zu Italienern und Spaniern handelt es sich aber um etwas ganz anderes, um das wirkliche, nackte, schreiende Plagiat, welches darin besteht, daß man sich innerhalb dieser allgemeinen Sphäre, die der letzte, wie der erste, mit gleichem Fug betritt, das aneignet, was ein anderer bereits vollständig organisiert hat, und dies muß man verurteilen, oder auch das geistige Eigentumsrecht ganz aufheben, alle Denkmäler umstürzen, alle Literaturgeschichten durchstreichen und den König Lear allenfalls zur Besiegelung des großen kommunistischen Aktes nur noch als eine Tragödie von der Menschheit für die Menschheit aufführen lassen. So hat z. B. Calderons „Leben ein Traum" und Schillers „Braut von Messina" das tragische Grundmotiv mit dem Oedipus Rex gemein; die Prophezeiung, welche die Menschen in ihrer Angst durch eben die Mittel zur Erfüllung bringen, die sie zur Abwehr und Abwendung der Gefahr ergreifen. Wer jedoch die beiden neueren Dichter deswegen zu Plagiatoren des Sophokles machen wollte, der wüßte nicht, worauf es hier ankommt, und verwechselte die Elemente, die den Besitz ausschließen, mit den Organisationen, die sich immer an ein bestimmtes Individuum knüpfen, weil sie das Resultat eines individuellen Prozesses sind. Diese Organisationen gehen aber in diesen drei Stücken so weit auseinander, als sie nur können und nur, wenn sie im Knotenpunkt oder in der Lösung, oder gar in der dramatischen Ökonomie zusammenträfen, wäre ein Plagiat vorhanden.

Ebenso teilt Holbergs Ulysses von Ithacia und Tiecks Prinz Zerbino das komische Grundmotiv mit der uralten italienischen

Volkskomödie, ja eigentlich schon mit dem Aristophanes: auf dem Gipfel der komischen Trunkenheit heben die Stücke sich selbst auf, wie der gärende Wein den Schlauch zersprengt oder das schwellende Blut die Ader. Darin muß man aber ebensowenig ein Plagiat erblicken wollen, denn auf dies Moment würde der schöpferische Geist auch ohne alle Überlieferung bei gehöriger Potenz jederzeit von selbst wieder verfallen; es fließt unmittelbar aus der Natur der Kunst. Anders steht es um die Entlehnung von Situationen und Charakteren, obgleich es auch hier, wie durchaus nicht geleugnet werden soll, ein Frei- und Allgemeingut gibt, bei welchem nach dem Mein und Dein nicht gefragt werden kann, weil das individuelle Gepräge entweder an sich zu flach oder doch längst verwischt ist. Holberg bleibt übrigens auch bei strengster Durchführung dieses Prinzips noch so viel des Eigentümlichen übrig, daß er die Abrechnung nicht zu scheuen braucht. Auf dem Grunde des durch die „Kämpeviser" wieder erweckten Volksbewußtseins fortbauend, sich aber wohl hütend, zu weit zurückzugreifen und etwa, wie später die Tragiker, die Späße des Thor, sein Ringen mit dem alten Weibe und ähnliches, in Szene zu setzen, hat er in der bürgerlichen Region ein Dutzend Stücke geschaffen, die in ihrer gesunden Mischung von Spaß und Verstand ebenso ergötzlich, als echt dänisch sind und ihm unter den komischen Dichtern vom zweiten Rang für immer seinen Ehrenplatz sichern. Ich sage im Widerspruch mit Prutz: unter den komischen Dichtern vom zweiten Rang! und muß zu dem psychologischen Grunde dieser Behauptung, den ich bei der Charakteristik Holbergs schon andeutete, nun auch noch in Kürze den allgemeinen angeben.

Wir wollen nicht mit Faust zu den Müttern am Nabel der Erde hinabsteigen; wir wollen uns gleich an die Töchter halten, denn jene antworten nur durch diese. Wir wollen nicht fragen: Was ist das Komische und das Tragische? aber wir wollen fragen: Was ist die Komödie und die Tragödie? Genau besehen: zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen. Immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen, wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt, und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung. Das hatte Plato vor Augen, als er den tiefsinnigen Ausspruch tat, es sei die Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien zu schreiben. Das schwebte Goethe vor, als er die Komödie, in Molières Misanthrop, einmal fast tragisch fand und ein andermal die Tragödie, die Kunstform

selbst, für komisch erklärte. Denn wenn beide nicht, wie Plato fordert, aus einem Dichtergeist hervorgehen, der mit gleicher Höhe und mit gleicher Schärfe in die dunkle, wie in die beleuchtete Hemisphäre der Welt hineinschaut und vermöge dessen im rechten Moment mit den Motiven wechselt, so werden sie, je konsequenter sie sich in ihrer schneidenden Einseitigkeit entwickeln, um so sicherer auch in ihr eigenes Gegenteil umschlagen und zuletzt auf den ästhetischen Sinn wirken, wie Goethe es an sich erfuhr. Ein solcher Dichtergeist ist aber bis jetzt nur einmal, nur in Shakespeare, hervorgetreten, und darum hat nur er in der Komödie, wie in der Tragödie, „das Gesetz erfüllt" und das absolut Vortreffliche hervorgebracht. Aristophanes mit seinen immer bittern satirischen Ausläufen kann uns hier um so weniger ein Einwand sein, als er seinem Freunde selbst keiner war, und Calderon, obgleich demselben Grundgesetz mit Shakespeare folgend, hat doch zu wenig Individualisierungskraft und bewegt sich mit zu wenig Freiheit, um neben ihm in Betracht zu kommen; nur Goethe im Faust kann noch genannt werden, doch ist die komische Ader bei ihm zu schwach, als daß die Mischung vollkommen glückte, wovon er selbst auch wahrscheinlich ein Bewußtsein hatte, da er den Kaspar des Volksbuchs wegließ. Bei dieser Andeutung muß ich es bewenden lassen, die Entwicklung, wenn auch äußerst lohnend, würde diesmal zu weit führen. Übrigens hat sich unter den komischen Dichtern zweiten Ranges kaum einer dem Shakespeare so weit genähert, wie eben Holberg in seinem Ulysses von Ithacia, diesem köstlichen Pendant zum Don Quixote des Cervantes, der, wie letzterer die Rittergeschichten, so die deutschen Komödien ohne Zusammenhang und Ende persiflieren wollte und fast ohne Ahnung des Verfassers zum köstlichen Kunstkristall gedieh.

---

## Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke.

In Charakteristiken und Übersetzungen von Friedrich Bodenstedt.

Erster Band: John Webster. Berlin 1858.

Verlag von R. Decker.

1858.

Die Shakespeare-Literatur häuft sich auf bedrohliche Weise in Deutschland und mahnt mit jedem Jahre stärker an das schneidende Distichon der Xenien, das durch die Auslegerschar, die einst hinter dem großen Königsberger Philosophen einherzog, wie hungrige Raben hinter dem Pflüger, ins Leben

gerufen wurde und das mit dem unartigen Pentameter schloß: „Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu tun!" Es dürfte ebenso belehrend, als ergötzlich, sein, auf die vielen Stadien, welche diese Literatur bereits durchlaufen hat, einen flüchtigen Rückblick zu werfen. Welch ein Abstand zwischen dem durch Goethes Rezension in den „Frankfurter Anzeigen" unsterblich gewordenen Rekonvaleszenten, der ein Shakespearesches Drama bearbeitete, d. h. auf den Kopf stellte und verstümmelte, um die Zeit, die zwischen dem Wegsetzen der letzten Medizinflasche und der Wiederaufnahme der Akten verstrich, doch nicht ganz ohne nützliche Beschäftigung hingehen zu lassen, und einem Enthusiasten von heute! Wurde der Dichter ehemals betrachtet und behandelt, wie im Mittelalter ein altrömischer Bau, das Kolisseum z. B., aus dem Fürsten und Bettler ihren Bedarf an Materialien holten und aus dem selbst Michelangelo die Steine zum Palast Bramante brechen ließ, so erweist man ihm jetzt fast mehr Ehrfurcht, wie einem gotischen Dom, und sucht selbst in den Spinnengeweben, welche die Fenster verdunkeln, ja in den Spatzen- und Schwalbennestern der Gesimse Sinn und Bedeutung. Wie schüchtern führt Wieland ihn ein; wie vorsichtig verwahrt sich der feine Mann, der wohlgeratene Zögling der Franzosen, der sein ganzes Leben lang den Griechen zu opfern glaubte und doch jedes seiner Gebete nach Paris richtete anstatt nach Athen, in seinen breiten Glossen gegen den Verdacht, als ob er die Derbheiten und Exzentrizitäten des fremdartigen Gastes billige oder gar teile; wie oft schießt er ihm aus seiner unerschöpflichen Kasse, die später auch dem Lucian und dem Horaz zugute kam, etwas gemeinen Menschenverstand vor und setzt einen Orakelspruch dadurch zur Bauernregel herab. War Wielands Auffassung aber bloß eine enge und beschränkte, und konnte sie bei dem allgemeinen Stand der ästhetischen Bildung und bei der Größe der Aufgabe auch füglich keine andere sein, so war die der Stürmer und Dränger, der Lenz, Klinger, Wagner usw., die sich ihr entgegenstellten und sie verhöhnten und verspotteten, geradezu eine verkehrte und stand nicht allein mit Shakespeare, sondern mit der Kunst selbst in Widerspruch, indem sie, keineswegs zufrieden, der deutschen Muse den beklemmenden Schnürleib abzuziehen, ihr gern auch noch den Brustkasten zerschlagen hätten, um ihr einen freien und vollen Herzschlag zu verschaffen. Nur Lessing war es gegeben, hier, wie überall, keinen Schritt über die Linie hinauszugehen und keinen hinter ihr zurückzubleiben; wären die goldenen Worte, die er bei Gelegenheit des Weißeschen Richard aussprach, beherzigt

worden, so würde unser dramatisches Raritätenkabinett um vieles ärmer, unser Theater aber vielleicht um einige brauchbare Stücke zweiten oder dritten Ranges reicher sein. „Shakespeare" — sagt er — „will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist, er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert, aber er borge nichts daraus." Seine unmittelbaren Zeitgenossen hörten nicht auf ihn und verpufften ihre Kräfte, doch Schiller und Goethe gingen, nachdem der erste Jugendrausch verflogen war, auf seinen gesunden Gesichtspunkt ein und gaben uns ein nationales Drama, indem sie sich im einzelnen von Shakespeare so fern hielten, als möglich, ihn im ganzen aber nie aus den Augen verloren. Das war die rechte Mitte, die eingehalten werden muß, wenn der Segen sich nicht in Fluch verwandeln soll. Die romantische Schule zerstach den Damm aber bald wieder, den unsre beiden größten Dichter im Bunde mit unserem ersten Kritiker weise und besonnen aufgeführt hatten, und seitdem haben wir die Überschwemmung. A. W. Schlegels Vorlesungen, in Wien gehalten, machten Epoche und das mit Recht, obgleich man nicht die letzten Gründe der Dinge bei ihm suchen darf, hinsichtlich deren man sich schon mit ungleich größerem Glück an seinen Bruder wendet. Solgers ausführliche Beurteilung dieser Vorlesungen ist in bezug auf das Verständnis Shakespeares ein wahrer Kanon und wurde weit öfter benützt als zitiert. Tiecks oft versprochenes großes Werk ist nicht fertig geworden, nicht einmal fragmentarisch, wie es scheint, und das ist trotz seiner etwas aparten Ansichten über den Charakter der Lady Macbeth und über den berühmten Monolog des Hamlet zu bedauern, denn vor allen Früheren und Späteren war er geeignet, das Kapillarsystem der Shakespeareschen Organismen zu entwickeln, und dadurch allein wird die Einsicht in die Tätigkeit des Dichters lebendig. Doch hat er durch einzelne Abhandlungen viel getan und noch mehr vielleicht durch seine Leseabende. Die Romantiker hatten noch zu kämpfen, aber sie gingen als Sieger aus der Schlacht hervor, und das so vollständig, daß sie ihr eigenes Werk nicht wieder zu zerstören vermochten, was ein Teil von ihnen ein Dezennium nachher durch Einführung des Calderon alles Ernstes versuchte. Nun folgten, um nur die hervorragendsten Namen zu nennen, Franz Horn, Ulrici, Rötscher, Vischer, Gervinus usw., und auch die Übersetzungen drängten und verdrängten einander in stürmischer Hast, mit einer Lizenz beginnend, die den halben Dichter von

vornherein aufgab, und sich zu einer Ängstlichkeit steigernd, die lieber den Genius der eigenen Muttersprache verleugnet, als auf irgendein Adjektiv Verzicht leistet. Ebenso erging es auf der Bühne. Hamlet und Lear wurden von Schröder zu Familienstücken zugeschnitten und fanden auch in dieser Gestalt nur als Paradepferd des Virtuosen Eingang. Schiller und Goethe bemühten sich, das für unser reflektierendes Publikum zu üppige Detail dieser Weltbilder zum Vorteil des Ganzen auf ein faßliches Maß zurückzuführen, und ein so seltsamer Mißgriff Goethes Romeo und Julie auch sein mag: Schillers Macbeth ist ein Meisterstück des deutschen Geistes. Die Romantiker, die ihren Shakespeare lasen, wie die Juden den Talmud, verlangten sogar das altenglische Theatergerüst zurück und hätten mit dem nämlichen Recht auf Talgkerzen bestehen können. Jetzt wird der Dichter überall so unverkürzt gegeben, als die lokalen Verhältnisse es nur irgend gestatten. So hat er sich denn vollständig durchgesetzt, und ohne Zweifel wird ganz Europa im Jahre 1864 sein dreihundertjähriges Jubiläum feiern, die germanischen Völker aus Liebe und Begeisterung, die romanischen aus Respekt. Als eine Art Bärenhäuter trat er in eine Gesellschaft ein, die an das Geschaukel des französischen Alexandriners so gewöhnt war, wie an die grünen Taxuswände von Versailles, und die sich verwunderte, daß er überhaupt nur gehen und stehen konnte. Der Studentenjubel, der durch die Fenster hereindrang und die Ohren betäubte, war mehr geeignet, ihm zu schaden, als ihm zu nützen, und nur die unveränderliche Teilnahme des kühlen Lessing, sowie das ernste Studium des reifenden Goethe schützte ihn vor dem Schicksal, mit rasch veraltendem Modetand in die Rumpelkammer zurückgeworfen zu werden, in der er bereits zwei englische Revolutionen verschlafen hatte. Jetzt gibt es bei uns nicht leicht einen Professor der Philosophie, der ihm nicht ein ganzes oder ein halbes Buch widmet, und wenn ein ermüdeter Historiker sich von Geschichte und Politik einmal erholen will, so schreibt er einen vierbändigen Kommentar über ihn.

Wir Deutsche haben nun alle Ursache, uns mit Shakespeare gründlich zu beschäftigen, ja stolz auf ihn zu sein, denn ohne Frage ist er weit mehr aus den germanischen Elementen der englischen Mischnation hervorgegangen, als aus den romanischen, und so lehrt er uns unter anderem auch, was aus uns werden kann, wenn zu dem Vielen, was wir besitzen, nur ein Weniges von dem, was uns mangelt, hinzukommt. Nichtsdestominder schrieb schon Goethe seinen bekannten Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende!“ und wahrlich nicht ohne Grund. Seitdem

hat sich die Lage der Dinge aber so verändert, daß fast jedermann, der ein paar neue Bemerkungen über den Dichter zu machen hat, sich berechtigt glaubt, gleich ein dickes Buch über ihn zu bringen, und wenn ich eine Opposition, die „von dem Londoner Theaterdirektor und seinem unordentlichen und wüsten Szenenbau" zu sprechen anfängt, auch eben nicht billige, so kann ich sie doch vollkommen begreifen und möchte sie, wenn ich das „Kriegsrecht" mit seinen Konsequenzen in Erwägung ziehe, nicht einmal allzu hart schelten. Jedenfalls wird es Zeit, die Shakespeare-Literatur streng zu überwachen, damit sich auf der einen Seite das absolut Wertlose, wozu ich z. B. die Behsesche Expektoration rechnen muß, nicht ungebührlich anhäufe und auf der andern wirkliche Kernwerke, wie die von Ulrici und Gervinus, nicht durch Luxusarbeiten, die ohne sie gar nicht möglich gewesen wären, überwuchert und in den Hintergrund gedrängt werden. Über das Buch, das mir zu diesen Betrachtungen den Anlaß gibt, und dem wir uns jetzt näher zuwenden wollen, muß ich, da es auf fünf Bände berechnet ist, mein Endurteil natürlich aufsparen. Der Herausgeber will, nach der Vorrede, durch vergleichende Charakteristiken der hervorragendsten Zeitgenossen Shakespeares und Übertragungen ihrer eigentümlichsten dramatischen Schöpfungen neue Beiträge zur Kenntnis der altenglischen Bühne liefern. Er glaubt, daß seine Vorgänger Tieck, Baudissin usw. gerade die wertvollsten Dramen unbeachtet gelassen haben. Er meint endlich, daß junge Dramatiker von diesen Zeitgenossen Shakespeares vielleicht mehr lernen dürften, wie von ihm selbst, denn, „indem wir sähen, was sie von ihm gelernt hätten, würden wir zugleich wahrnehmen, was wir selbst von ihm lernen könnten, ohne in jene unglückliche Nachahmung zu verfallen, die so viele Neuere charakterisiere". Die Wahrheit seiner ersten Behauptung hat er nun durch den Inhalt der folgenden Bände darzutun, und es ist billig, den Beweis abzuwarten, so auffallend es auch ist, daß ein Kenner des Gegenstandes, wie Tieck, gerade das Beste übersehen haben soll. Was jedoch die zweite betrifft, so ist nach meiner Überzeugung in Lessing, um geradezu den Antipoden zu zitieren, noch mehr von Shakespeare zu finden, wie in seinen Zeitgenossen, von dem nämlich, was Shakespeare zum Shakespeare macht, von dem riesigen, alles umfassenden Verstand, von der festen, nie zitternden Hand, mit der er die Weltrichter-Wage hält, und von der unbestechlichen Strenge, womit er die menschlichen Lose verteilt. Unter allen seinen Zeitgenossen aber steht John Webster, den uns der Herausgeber in sonderbarer Wahl zuerst

vorführt, in diesem Hauptpunkt wohl am allerweitesten von ihm ab. Gehen wir näher auf ihn ein.

Der Herausgeber bemerkt mit Recht, daß ein dramatischer Dichter, der im Bau und im Organismus seiner Stücke schwach ist, überhaupt nicht stark sein kann; ein Mensch ohne rote Wangen ist noch immer ein Mensch, aber die roten Wangen können nicht selbständig in der Luft herumfliegen. Wenn er jedoch zu glauben scheint, daß den Plänen John Websters nichts weiter, als Verworrenheit (im ganzen) und Überladung (im einzelnen) vorzuwerfen sei, so muß ich ihm aufs entschiedenste widersprechen; seine Dramen gehören, mit kaum einer Ausnahme, unbedingt zu den „monstres détestables", welche Friedrich dem Zweiten die englische Bühne so verhaßt machten. Der Kunstverstand, der bei Shakespeare das Größte und das Kleinste zusammenknüpft und vom Zentrum aus selbst die Fliege beherrscht, die am äußersten Rande der Peripherie zu Boden fällt, ist gänzlich abwesend; man könnte aus den regellos in der Luft verflatternden Blumen des Feuerwerkers eher einen Kranz winden, als dies rohe Gewühl von Charakteren und Situationen, die innerlich nichts miteinander zu tun haben, auf eine lebendige Einheit zurückführen. Diese Stücke sind wirklich so beschaffen, wie die Shakespeareschen unseren Vorfahren erscheinen mußten, als sie von dem blind laufenden Genie faselten, das allenfalls die Tür des Hauses verfehlen dürfe, weil sich vor dem anrennenden Kopf auch gleich in der Mauer ein bequemer Eingang zu öffnen pflege. Hier brüstet die „Ursprünglichkeit", die dem Kausalgesetz so ängstlich aus dem Wege geht, wie das Lamm dem Wolf, sich im vollsten Glanz und bringt es denn auch zu einer geistigen Schöpfung von so viel Bestand und Gehalt, wie eine physische haben würde, welche, um das Unsinnige und Unmögliche einmal als denkbar zu nehmen, nichts von der Gravitation wissen wollte. Es wird nützlich sein, dies im einzelnen an der „Herzogin von Amalfi", die uns als das eigentümlichste Werk des Dichters vorgeführt wird, gründlich nachzuweisen.

Die Handlung besteht darin, daß die Herzogin, eine schöne, junge und edle Witwe, sich gegen den Willen ihrer Brüder heimlich und unter ihrem Stand wieder verheiratet, und daß diese sie und ihren Gemahl dafür töten. Der Einsichtige ersieht schon hieraus, daß sich statt der tragischen Sphäre die konventionelle vor ihm auftut, denn dadurch, daß sich eine Herzogin zum zweiten Male vermählt, wird kein ewiges Gebot verletzt, sondern höchstens ein Familientraktat, und dadurch, daß sie

unter ihren Stand hinabsteigt, erbittert sie nicht die sittlichen Mächte, sondern bloß ihre vornehmen Verwandten. Eine fürstliche Heirat kann allerdings das Motiv zu einer Tragödie abgeben, und Shakespeare hat es im König Johann gezeigt, aber dann muß eben, wie es im König Johann geschieht, ein Staat die Ehe schließen oder bekämpfen, und unsere Herzogin tritt als reine Privatperson auf und hat mit den Schicksalen der Völker nichts zu schaffen, nicht einmal ihr Sohn aus erster Ehe wird, obwohl genannt, als wirkliches und wirksames Hindernis eingeführt. Wir erfahren daher gleich an der Schwelle, daß wir auf das Wesentlichste alles dessen, was uns zur Tragödie hinzieht, Verzicht leisten müssen, denn wer fühlte sich da befriedigt, wo der Mensch nicht geopfert, sondern bloß geschlachtet wird, und wer hätte einen Kriminalfall nicht lieber aus der ersten, als aus der zweiten Hand? Aber auch in dieser untergeordneteren Sphäre, die das Vortreffliche ausschließt, ist das Tüchtige noch möglich; lernen wir hier nicht mehr, wie der Mensch zu Gott und Welt steht, so lernen wir doch vielleicht noch, wie er sich unter gegebenen Bedingungen zu seinesgleichen verhält, und auch das verlohnt sich zuweilen der Mühe.

Prüfen wir, wie das Stück sich zu dieser bescheidenen Forderung stellt, und vergegenwärtigen wir uns, daß hier an die Stelle des eigentlichen dramatischen Interesses das psychologische tritt, daß wir also in demselben Maße, als wir der Fabel ihren Gehalt erlassen, auf der vollen Zahlungsfähigkeit der Charaktere bestehen müssen. Ohne Zweifel denkt der Leser, der sich die grause Handlung des Schwester- und Schwagermordes im voraus erklären will, sich die Brüder unwillkürlich als stolze Patrizier, die in römischer Strenge an ihr erlauchtes Blut alles setzen zu müssen glauben, oder auch als habgierige Feudalherren, die das Familiengut, die Basis ihrer Macht und ihrer Stellung, durch jedes Mittel, das äußerste nicht ausgeschlossen, zusammenzuhalten suchen. Wie wird er sich verwundern, wenn er vernimmt, daß die Brüder der Herzogin von Amalfi keins von beiden sind, und daß sie viel mehr Ähnlichkeit mit den verächtlichen Essigaalen und Gallerten der Menschheit haben, die sich von Minute zu Minute auflösen und verwandeln, als mit jenen elementarischen Naturen, in denen sich die eine oder die andere Leidenschaft dämonisch verkörpert, weil der sittliche Kreislauf in ihnen gewissermaßen stockt, und die uns mit dem gemeinen Ziel, das sie verfolgen, durch die edle Energie der Kräfte, die sie dabei entwickeln, halb und halb aussöhnen.

Ich will jetzt einfach erzählen. Antonio Bologna, der Intendant und spätere Gemahl der Herzogin, kommt aus Frankreich zurück und trifft seinen Freund Delio, dem er über die französischen Zustände Bericht abzustatten anfängt. Er wird aber gleich unterbrochen, denn der Kardinal, einer der blutigen Brüder, tritt mit Bosola auf und wird von diesem, der eines in seinem Dienst und Auftrag vollbrachten Mordes wegen sieben Jahre lang auf der Galeere gesessen haben will, um Belohnung und Entschädigung angesprochen. Der Kardinal will nichts von ihm wissen und geht wieder ab. Dies Erscheinen und Wiederverschwinden der Personen, nachdem sie kaum den Mund aufgetan haben, erinnert an die chinesischen Schattenspiele, in denen die Gestalten nur so durcheinanderfliegen, und ist charakteristisch, nicht allein für dies Stück, sondern für die ganze Schule; es wurde auch aufs treueste von unserem Lenz nachgeahmt, der die Szene einmal von Lille nach Straßburg versetzt, um eine Nebenfigur ein O! ausstoßen zu lassen, und sie dann sogleich nach Lille zurückverlegt. Bosola wütet und ergießt sich gegen Antonio und Delio in einem gezwungenen Humor, der mit dem Shakespeareschen, dem er offenbar nachstrebt, so viel Verwandtschaft hat, wie ein in Schweinsleder gebundenes Vademecum, das ein offizieller Spaßmacher abliest, mit einem unmittelbar aus der Seele fließenden Gespräch, wie es etwa Jean Paul oder Cervantes persönlich führen mochten. Der Herzog Ferdinand, der zweite Bruder, erscheint mit Gefolge, jedoch nicht um die Handlung in Gang zu bringen, denn es werden nur nichtssagende Redensarten gewechselt, sondern um dem Antonio Gelegenheit zu geben, Delios Neugier zu befriedigen und ihm den ganzen Hof zu schildern. Das geschieht denn auch und ungefähr in der Art, wie der Besitzer einer Menagerie von den Eigenschaften der wilden Tiere Rechenschaft gibt, die in das Gitter ihrer Käfige beißen. Alles ist registermäßig, es zeigt sich keine Spur von jener großen Kunst, die selbst dann, wenn sie ausschließlich des Publikums wegen spricht, nur der eben auf der Bühne anwesenden Personen wegen zu sprechen scheint. Mittlerweile tritt der Kardinal wieder auf in Begleitung seiner Schwester, der Herzogin, und seiner heimlichen Maitresse Julia, der Gemahlin des Hofherrn Castruccio; Antonio nimmt den Anlaß wahr, seinem Freunde auch das Bild der Herzogin zu zeichnen, und verrät durch die glühenden Farben, die er wählt, die stille Leidenschaft seines Herzens. Dies ist ein feiner Zug von echt dramatischer Bedeutung, gegen den das Frühere aber freilich nur um so hölzerner absticht. Der Herzog empfiehlt seiner

Schwester den Bosola als Stallmeister; sie akzeptiert ihn unbedingt, obgleich sie weiß, daß er von der Galeere kommt, weil die Empfehlung des Bruders diesen Umstand bei ihr aufwiegt. Ein so rührendes Vertrauen, das nachher so ganz zu ihrem Verderben ausschlägt, würde tragisch sein, wenn es nach allem dem, was sie über ihren Bruder schon weiß und wissen muß, nur natürlich wäre; jetzt verfehlt es die Wirkung. Der Kardinal entfernt sich wieder mit der Herzogin, und der Herzog teilt Bosola seine Ernennung mit, sagt ihm aber zugleich, daß er seine neue Gebieterin auf Schritt und Tritt überwachen und den Spion bloß mit dem Stallmeister decken soll; Bosola gibt wieder etwas aus dem verschluckten Vademecum von sich, ist aber im übrigen zu den geheimen Dienstleistungen bereit. Diese Szene zeigt uns endlich, worum es sich handelt: die begehrungswerte junge Witwe soll nicht wieder freien, und sie steht im Verdacht, daß sie daran denkt. Der Kardinal kehrt mit der Herzogin zurück, und die Brüder nehmen von der Schwester Abschied; sie ermahnen sie zur Enthaltsamkeit, werfen ihr ihre „Prachtgelage und ihr Maskenwesen" vor, spotten über die guten Vorsätze der Frauen, die den „Mann schon kennen", und ergehen sich zuletzt sogar in dunklen Drohungen mit Blut und Dolch. Die Reden von fleckenreicher Leber und Lampreten ohne Knochen, die hier fallen, gäben Gelegenheit zu einer sehr nötigen Exkursion über den unschuldigen Zynismus, der sich dem Dichter geradezu in den Weg stellte, und über den absichtlich bei den Haaren herbeigezogenen, auf die ich jedoch diesmal verzichten muß; im ganzen sind sie ebenso unsinnig, als widerlich, denn wer davon überzeugt ist, daß es keine weibliche Tugend gibt, der soll sich auch die Predigt ersparen. Die Herzogin verspricht, keinen zweiten Mann zu nehmen; ihre Brüder sind aber kaum fort, als sie ihrer Kammerfrau Cariola auch schon erklärt, ihre ganze königliche Sippschaft werde sie von dem beschlossenen gefährlichen Schritt nicht abhalten, und ihrem Intendanten Antonio eine Hand anträgt, die er, wie heiß er sie auch ersehnt haben mag, doch nicht ohne Zögern und nur mit leisem Schauer erfaßt. Diese Szene, die letzte des ersten Aktes, in der Mann und Weib die Rollen tauschen, ist ebenso zart ausgeführt, als kühn gedacht; sie ist aber auch die einzige im ganzen Stück, die von echter dramatischer Kraft zeugt, und gleicht einer Rakete, die durch ihre bunten Flammensterne zwar nicht das verregnete Feuerwerk, das im Papier stecken bleibt, aber doch die Ehre des Pulvers rettet.

Im zweiten Akt haben wir zunächst wieder eine volle Ladung von Bosolas Humor auszuhalten, in der diesmal Seneca stark

vorschmeckt, dann teilt Antonio dem Delio zu dessen größtem Erstaunen seine heimliche Vermählung mit. Die Herzogin tritt auf, fragt ihren Gemahl in Bosolas Gegenwart, ob sie nicht dick werde, klagt über kurzen Atem und bestellt sich eine Sänfte. Bosola hat schon vorher in einem Monolog Betrachtungen über den Zustand seiner Gebieterin angestellt, deren Naturalismus einem Accoucheur alle Ehre machen würde; sein Argwohn wächst, und um völlig ins reine zu kommen, bietet er ihr rasch ein paar Aprikosen an, welche er als die ersten des Jahres empfiehlt. Sie greift gierig zu und verschlingt sie auf der Stelle, obgleich er dringend rät, sie zu schälen, da sie „im Pferdemist" gezeitigt seien. Nun weiß er genug, und gleich darauf fühlt sie sich von Wehen ergriffen und wird von ihren Damen abgeführt. Antonio verliert den Kopf, Delio rät ihm aber, rasch auszusprengen, daß sie sich durch Bosolas Aprikosen vergiftet glaube, und die Hebamme zu rufen. Diese ist nämlich längst vorbereitet, und dieser Umstand berechtigt uns zu der Frage, die wir sonst unbedingt den Verehrern von Boz überlassen würden, wie es möglich war, daß die Schwangere noch im neunten Monat die Unvorsichtigkeit begehen konnte, sich aus dem Zimmer zu trauen, denn wer den plumpen Gesetzen eines unberechtigten Realismus in einem Punkte Rede steht, der darf sie in keinem anderen vernachlässigen. Antonio befolgt den Rat, er geht sogar noch weiter, er läßt alle Pforten verschließen und befiehlt allen Dienern, ihre Zimmer zu hüten, weil die Herzogin sich nicht bloß nach dem Genuß der Aprikosen sterbenskrank fühle, sondern weil ihr noch obendrein kostbare Juwelen gestohlen seien. Bosola, zuerst selbst erschreckt, weiß bald, was er von diesen Maßregeln zu halten hat, er schleicht daher, weit entfernt, sich einzusperren und zu Bett zu gehen, im Schloß horchend und lauernd mit einer Blendlaterne umher und stößt in demselben Augenblick auf Antonio, als dieser seinem neugeborenen Söhnlein gerade das Horoskop gestellt hat. Es gibt eine anfangs verlegene, dann heftige Szene zwischen beiden: Bosola wird unverschämt, Antonio wütend, der letztere spricht die Anschuldigung des Giftmordes offen aus und geht mit Drohungen ab, verliert dabei aber das Papier mit dem Horoskop und gibt dem Spion, dem ohnehin kein Schrei der Wöchnerin entgangen ist, dadurch das Siegel der Bestätigung in die Hand. Daß Briefschaften, die im Drama am unrechten Ort verloren gehen und von dem unrechten Mann gefunden werden, ebensohoch im Preise stehen, wie Monologe, die ein Engel hält und die ein Teufel auffschnappt, brauche ich dem Leser nicht erst ins Gedächtnis zu rufen. Bosola, der in

Antonio jedoch nur noch den Kuppler und keineswegs den Begünstigten selbst erblickt, schickt die Neuigkeit sogleich durch Castruccio nach Rom, wo die Brüder sich befinden; auch Delio eilt in Antonios Auftrag dahin, man weiß nicht warum und erfährt es auch im ganzen Stücke nicht, denn er treibt bloß Privatissima, indem er dem Kardinal seine Maitresse abspenstig zu machen sucht. Die Brüder fluchen grimmig, und die heillosesten Tiraden des Titus Andronicus werden, womöglich, noch übertroffen, aber ihre Wut will nicht viel heißen, denn sie lassen der Schwester, die sie sich in der Phantasie mit „Barkenführern, Holzknechten und Kohlenträgern" zusammendenken, während sie ihren „Bastard in Wasser kochen und seinem Vater die Brühe zu trinken geben", noch Zeit, den Antonio mit zwei neuen Sprößlingen zu erfreuen, wie wir gleich zu Anfang des dritten Akts erfahren. Das gänzlich Unmotivierte und Unwahre liegt zutage; so phantasiert kein Herzog und kein Kardinal über seine Schwester, und solch ein Aufschub verträgt sich mit keiner elementarischen Natur, oder würde ein Othello uns nicht anwidern, der die neun Monate der Physiologie abwartete, um erst zu sehen, ob sein Erbe schwarz, weiß oder gesprenkelt zur Welt käme, und liegt die einzige Rechtfertigung des Affekts nicht in seiner Unwiderstehlichkeit? Nebenbei ist noch zu bemerken, daß die Szene, worin der Kardinal die ihm nachgelaufene Julia empfängt, und worin später der in sie verliebte Delio um ihre Gunst wirbt, zu dem Schenßlichsten gerechnet werden muß, was sich je ans Licht getraute, und zwar aus ästhetischen, nicht aber etwa aus moralischen Gründen; wer sich den Unterschied zwischen dem Genius, der alles adelt, und dem nachahmenden Talent, das alles befleckt, gründlich klar machen will, der vergleiche hier Shakespeares Behandlung so extremer Materien mit Websters Manier.

Zwei Jahre oder wenigstens anderthalb sind verstrichen, und endlich scheint es Ernst zu werden. Der Herzog ist zurückgekehrt und zeigt sich, wie Antonio dem gleichfalls wieder eingetroffenen Delio sagt, in seiner Weise höchst gefährlich; Delio fragt nämlich im Einklang mit allem übrigen ganz naiv nach Dingen, über die er billigerweise selbst am besten Auskunft geben sollte. Der Bruder spielt bei Tage gegen die Schwester den Vertrauensvollen, der großmütig jede Rechtfertigung hinsichtlich der umlaufenden schlimmen Gerüchte ablehnt; bei Nacht tritt er aber in ihrem Schlafgemach mit einem Dolch vor sie hin. Diese Szene wimmelt nun förmlich von Widersprüchen und Unbegreiflichkeiten, wie ein Sumpf von Fröschen. Ermöglicht wird sie zunächst durch einen Nachschlüssel, ein Motiv, das mit

verlorengehenden Briefschaften und erhorchten Monologen auf gleicher Höhe steht und sich bei keinem dramatischen Dichter findet, der auch nur halbwegs auf Anstand hält. Ist doch nicht alles bloß deshalb erlaubt, weil Aristoteles es nicht ausdrücklich verboten hat; manche Sünde belegte er nur darum nicht mit dem Bann, weil er sie, wie die Römer den Vatermord, für unmöglich hielt. Es ist weiter absolut nicht abzusehen, warum die Szene nicht auch bei Sonnenschein vor sich gehen konnte, in dem Moment z. B., wo der Herzog seiner Schwester einen Gemahl vorschlägt, und wo sie diesen abweist, wenn anders der Mond und die Gespensterstunde nicht des größeren Effekts wegen herbeigezogen werden. Auch das Erlauschen einiger nicht für den ungebetenen Gast gesprochener Redensarten spielt seine Rolle und bis zu dem Grade, daß er, wenn er nur eine halbe Sekunde früher eingetreten wäre, das ganze Geheimnis, den Namen mit eingeschlossen, erschnappt haben würde. Aber das alles sind Kleinigkeiten, obgleich an sich schwer genug wiegend, gegen den Inhalt selbst. Man erwartet eine blutige Tat. Kein Gedanke! Oder doch ein ernstes Verhör. Ebensowenig! Der Herzog ergeht sich in Variationen über den Ausspruch des Brutus hinsichtlich der Tugend; er verwünscht den Verführer seiner Schwester, versichert ihr, daß er bloß gekommen sei, ihn zu entdecken, daß er jetzt aber nicht um alles in der Welt sein Antlitz schauen möchte, weil das sie beide ins Verderben stürzen würde, und gibt ihm, überzeugt, unmittelbar von ihm gehört zu werden, und fast besorgt, über ihn zu stolpern, wie es scheint, den guten Rat, sich auch ferner sorgfältig zu verbergen; er überreicht seiner Schwester den mitgebrachten Dolch und entfernt sich mit dem Gelöbnis, sie niemals wieder sehen zu wollen. Handelt so die Leidenschaft? Gewiß nicht. Oder der Verstand? Noch weniger. Da bleibt denn zur Erklärung nichts übrig, als die Tollheit, und zwar, wohl zu merken, die künstlerisch *nicht intentionierte*, die so unerwartet und so unberechtigt eintritt, wie ein Dieb in der Nacht. So geht's fort. Die Herzogin zittert, wo wir lachen, sie hält für nötig, daß Antonio, den noch gar kein Verdacht trifft, und den sie, wie wir gleich sehen werden, später erst selbst verrät, die Flucht ergreife, und statt ihn einfach als ihren Diener fortzuschicken, beschuldigt sie ihn, mit ihm selbst wegen der „magnanima menzogna" natürlich im Einverständnis, des schmählichsten Geldbetrugs und jagt ihn davon. Bosola hält ihm eine Lobrede, und infolgedessen platzt sie gegen den ehemaligen Galeerensträfling mit ihrem Geheimnis heraus, von dem er bis dahin so wenig eine Ahnung

hatte, daß er den Herzog ausdrücklich auf die Sterne, in denen alles geschrieben stehe, verwies. Er wünscht Glück zu einem so edlen Gatten, macht sich aber gleich nach Rom mit der Entdeckung oder vielmehr Neuigkeit auf, während sie mit ihren Schätzen nach Ancona eilt, um sich dort wieder mit Antonio zu vereinigen. Die Brüder wüten abermals, obgleich sie, die schon auf Barkenführer, Holzknechte und Kohlenträger gefaßt waren, nach gemeiner Logik in einem Edelmann, wie Antonio doch ist, einigen Trost erblicken müßten, und der Kardinal fliegt nach Ancona und verbannt seine Schwester, nebst Gemahl und Kinder. Bosola stellt sich bei seiner Gebieterin wieder ein, und zwar mit einem Brief des Herzogs, worin dieser sie bittet, ihm Antonio zu senden, weil er dessen Kopf brauche; sie wittert Unheil und bringt in Antonio, mit dem ältesten Knaben nach Mailand zu gehen, um nicht alle Reste ihres gemeinschaftlichen Glücks auf ein einziges Schiff zu setzen. Er befolgt den Rat und ist kaum fort, als Bosola abermals erscheint, jetzt mit Bewaffneten, und sie gefangen nimmt, um sie in ihren Palast zurückzuführen. Dabei verhöhnt er sie, schmäht ihre Kinder und schimpft auf ihren Gatten, ein Zug, den ich den Leser bitte, sich zu merken. Beim Beginn des vierten Aktes schleicht der Herzog abermals um die Schwester, die er nie wieder zu sehen gelobte, auf bedrohliche Weise herum. Er läßt ihr sagen, ihn reue sein Vorsatz, da er ihn aber halten müßte, so bäte er sie, ihn bei Nacht und in völliger Finsternis zu empfangen. Trotz allem, was sie bereits erfahren hat, und obgleich Bosola es ist, der die Botschaft ausrichtet, geht sie darauf ein. Sie hat auch recht, ihr geschieht wieder kein Leides, er läßt ihr nach einigen Stachelreden über ihre „Brut" bloß eine Totenhand zurück, die er ihr zur Versöhnung reicht, als ob es die seinige wäre, und Bosola zeigt ihr „hinter einer Lichtwand, künstlich dargestellt", nämlich in Wachs boussiert, auf seinen Befehl bei greller Beleuchtung Antonio und seine Kinder (er nahm nur eins mit, wie wir uns erinnern) als Leichen.

Es wäre Torheit, wenn wir noch nach dem dramatischen oder psychologischen Grund dieser tragikomischen Posse fragen wollten, aber verwundern dürfen wir uns vielleicht, daß die Herzogin nicht allein nicht fragt, woher die Leichen so plötzlich kommen, was sie billig müßte, da sie die Lebenden so weit von sich entfernt wußte, sondern daß sie sich nicht einmal auf die teuren Überreste stürzt, um den letzten bittern Abschied zu nehmen, und dadurch den Betrug entdeckt. Sie verflucht bloß Himmel und Erde. Bosola wird es zu arg, er redet dem Herzog

ins Gewissen, aber dieser ist kein Freund von Komödien, die nur einen Akt haben, er läßt daher noch einen zweiten folgen, indem er der Verzweifelnden eine Bande Tollhäusler zuschickt, die um sie her tanzen und lärmen müssen. Diese Tollhäusler, an sich betrachtet, denn als Glied in der Kette verdienen sie natürlich nicht die Erwähnung, gäben Gelegenheit zu einer Exkursion über den poetischen Wahnsinn, die ich aber, wie die frühere über den Zynismus, unbenutzt lassen muß; sie sind in jenem tiefsinnigen Stil ausgeführt, wonach ein Verrückter dargestellt ist, sobald ein Mensch das Pferd für den Bürgermeister hält, oder zum Ofen guten Tag sagt. Unmittelbar nach den Tollhäuslern erscheint der noch zuvor so mitleidige Bosola als alter Mann verkleidet und setzt, von der Herzogin unerkannt, die Marter fort, er quält sie eine gute Weile durch seinen Humor, den wir schon hinreichend kennen, und ruft dann den Henker mit seinen Knechten herbei, die sie, samt ihrer Kammerfrau und ihren Kindern (jetzt sind sie wieder bei der Mutter), erdrosseln. Der Herzog tritt auf, und Bosola fordert seinen Lohn für den eben geleisteten Dienst, erhält aber die schnöde Antwort, daß er zufrieden sein solle, wenn man ihm den Mord nur verzeihe. Er ist seinerseits wenig geneigt, auf diese Anschauung der Dinge einzugehen, und es gibt eine heftige Szene zwischen ihnen, die seltsam genug damit endigt, daß Bosola von der tiefsten Reue ergriffen wird, der Herzog aber in wirklichen Wahnsinn verfällt. Der Herzog geht mit dem Ausruf ab: „Ich will den Dachs im Abendlichte jagen!“ und Bosola teilt der Sterbenden, die sich noch einmal regt, wahrscheinlich zum Beweis der Aufrichtigkeit seiner Zerknirschung mit, daß Antonio noch lebe, und daß der Papst alles beigelegt habe; beide sind in ihrem ganzen Tun und Gehaben nur dann erklärt, wenn man annimmt, daß ihnen jede Viertelstunde ein neuer Kopf wächst. Im fünften Akt erscheint Antonio wieder mit seinem Vertrauten Delio. Er weiß so wenig von dem Schicksal der Seinigen, daß von einer Aussöhnung mit den Brüdern die Rede ist, und er entschließt sich, als Delio die Ehrlichkeit der letzteren bezweifelt, in der nächsten Nacht „alles zu wagen“ und den Kardinal, zu dem er sich heimlichen Zutritt verschaffen könne, zu schrecken, wie der Herzog einst die Herzogin, um auf diese Weise, womöglich, „das Gift aus seiner Brust zu ziehen“. Delio stimmt bei und verspricht seinen Beistand, anstatt dem Fieberkranken das Unsinnige eines solchen Schrittes deutlich zu machen und ihn zurückzuhalten. Der Herzog tritt als Toller auf, vom Kardinal, Bosola und einigen Personen, die der letzte Akt dem Drama erst beschert,

geleitet und begleitet; er spielt seine neue Rolle ganz, wie die alte, mit dem einzigen Unterschied, daß er nicht mehr in der Welt, sondern nur noch im Kopf Häcksel schneidet und es also nicht mehr zu zusammenhangslosen Taten, sondern nur noch zu ungereimten Vorstellungen bringt. Bosola, bei dem die Reue intermittiert, was niemand wundern kann, da die Gewissensbisse ihm nach seinem eigenen Geständnis erst gekommen sind, als die Hoffnung auf Gewinn verschwunden war, macht sich an den Kardinal. Dieser hat keine Lust, seinen Anteil an dem Geschehenen, der uns übrigens auch völlig unbekannt geblieben ist, einzugestehen und empfängt ihn mit der Frage, wie seine Schwester sich befinde, er beauftragt ihn jedoch in demselben Odemzug, Antonio auszuspüren und zu töten. Bosola sagt zu, diesmal aber gleich in der Absicht, ihn hinters Licht zu führen. Julia, die Maitresse, tritt auf, nachdem der Kardinal sich entfernte, und macht Bosola eine Liebeserklärung; sie war vorher schon da, um ihren Patron zum Abendessen zu bitten, und rief aus, als sie den Stallmeister erblickte: „Was der Kerl für eine prächtige Gestalt hat!" Diese Szene dürfte in der Literatur der Welt ohne Beispiel sein und erlaubt kein Zitat, auch ist sie durchaus nicht dem Jahrhundert, sondern absolut dem verwilderten Gemüt des Dichters anzurechnen; man halte die verschrienste von Shakespeare dagegen und überzeuge sich, daß die reine Muse in bedenklichen Situationen den geradesten Ausdruck nur darum wählt, weil sie in ihrer keuschen Unschuld seine häßlichen Nebenbeziehungen gar nicht kennt und nicht kennen darf, während die trunkene Mänade ausschließlich wegen dieser nach ihm greift. Bosola spielt nicht den Joseph, aber auch nicht den Romeo; er ist bereit zu allem, aber Julia soll den Kardinal erst aushorchen, warum er „so seltsam melancholisch sei", und sie erbietet sich, es auf der Stelle zu tun, und versteckt ihn in ihr Kabinett. Der Kardinal erscheint, und sie versucht ihre Künste. Er warnt sie, in seine Geheimnisse einzudringen, denn es sei gefährlich, sie zu kennen, endlich vertraut er ihr, daß er seine Schwester und ihre Kinder habe ermorden lassen, und als sie im Gedanken an den geheimen Zuhörer Bosola, der freilich nichts Neues erfährt, und dessen ganzes Manöver man überhaupt nicht begreift, ausruft: „Ihr seid verloren, Herr!" muß sie ihm Verschwiegenheit schwören und zum Siegel ein Buch küssen. Das Buch ist vergiftet, und sie stirbt; er wollte sie los sein, und Bosola, der währenddessen hervortritt, empfängt unter den lockendsten Versprechungen von Vorteilen und Ehren den Auftrag, um Mitternacht wieder zu kommen und die Leiche fortzuschaffen, erhält auch zu diesem

Zweck den Hauptschlüssel des Palastes. Hier kommt das Stück wirklicher Mauer im Landschaftsgemälde, das Tieck einmal so störte, wieder zum Vorschein, und ich muß aus demselben Grunde, wie oben bei Gelegenheit der Hebamme, fragen: Kann es in einem Hause, wo die vergifteten Bücher herumliegen, wie anderswo die Eßbestecke, an Mitteln fehlen, Leichen zu beseitigen? Wo der Mord so leicht ist, darf das Begräbnis keine Schwierigkeiten verursachen und umgekehrt; wo man durch ein Buch tötet, darf es eher an der nötigsten Bequemlichkeit, als an Falltüren und unterirdischen Gewölben mangeln. Die verhängnisvolle Nacht bricht ein, und wir stoßen zunächst auf Antonio, der sich mit Delio zum Kardinal begibt. Delio führt ihn erst an einen in der Nähe des Palastes liegenden Platz, um ihn mit einem Echo bekannt zu machen, das dort seinen Sitz hat, und das sich auch gleich legitimiert, indem es, während die Freunde ein trauriges Zwiegespräch miteinander führen, alle Stichwörter auffängt und wiederholt. Das macht auf Antonio einen so tiefen Eindruck, daß er einen Geist zu sehen und zu hören glaubt, und dies würde in seiner Gemütsstimmung auch ebenso natürlich, als phantastisch schön sein, wenn er von dem Echo nichts wüßte und nur zufällig in den Bereich desselben geraten wäre. Jetzt vermehrt es bloß die Summe der uns zugemuteten Unbegreiflichkeiten und beweist, was aus dem vortrefflichsten Zug wird, wenn er in die unrechte Hand fällt; sie bringt ihn an, wie der Wilde den Ring, in der Nase nämlich.

Treten wir in den Palast!

Der Kardinal verbietet allen seinen Dienern, sich in der Nacht um ihn oder seinen Bruder, den Tollen, zu bekümmern; sie sollen nicht einmal kommen, wenn sie ihn um Hilfe schreien hörten, denn das werde er nur tun, um sie auf die Probe zu stellen; und als sie ihm endlich geloben, ihm selbst dann nicht beizuspringen, wenn es ihm wirklich an die Kehle ginge, erkennt er es mit Dank an. Das alles geschieht, um Bosola Gelegenheit zu geben, den Leichnam der Julia fortzuschaffen; gleich darauf soll dieser aber durch seine eigne Hand fallen, und da er doch auch nicht bei Glockenklang und Chorgesang feierlich bestattet werden kann, wenn er an kaltem Eisen stirbt, so ist dieselbe Schwierigkeit auf der Stelle wieder da. Er spricht seinen Vorsatz in einem Monolog aus, von dem Bosola nach der von uns schon nach Verdienst gewürdigten und belobten Ökonomie des Stücks gerade soviel hört, als er braucht; dann geht er ab. Antonio kommt, von einem Diener hereingeführt; er hofft den Kardinal (diesen Kardinal, von dem er zwar noch nicht soviel

weiß, wie wir, aber doch mehr, als genug, um ihn kennen zu können) beim Gebet zu treffen und dann seine Verzeihung zu erlangen. Bosola sticht ihn nieder, weil er ihn, wie es scheint, denn man wird nicht klug daraus, für den Kardinal hält, und geht nun um so grimmiger auf diesen selbst los, als er seines Irrtums inne wird. Der Kardinal schreit in seiner Bedrängnis nach der Wache, seine Leute erscheinen auch, aber im Einklang mit dem von ihnen gegebenen Versprechen einzig und allein, um ihm durch das Gitter der Tür ein Kompliment über seine ausbündige Meisterschaft in der Verstellung zu machen und sein vortreffliches Spiel zu bewundern. Während beide miteinander ringen, kommt auch der Tolle hinzu; er glaubt im Gefecht zu sein, und da er, seltsam genug, bewaffnet ist, so haut er mit darein und bringt Bosola einen tödlichen Hieb bei. Bosola, der dem Kardinal bereits den nötigen Dolchstoß versetzt hat, ersticht nun unter Zusammenraffung der letzten Kräfte auch noch den Herzog, und alle drei sterben zugleich. Jetzt stürzt die Dienerschaft des Kardinals, der doch zuletzt etwas unheimlich zumute wird, mit Tumult herbei, und Delio tritt zum Schluß mit dem übrig gebliebenen Sohn Antonios und der Herzogin auf und erklärt, diesen in die Rechte der Toten einsetzen zu wollen. Das erinnert stark an den Ausgang des Hamlet, macht aber freilich, aus guten Gründen, nicht denselben erhebenden und versöhnenden Eindruck.

Dies ist der Inhalt des Stückes. Ich habe ihn aktenmäßig treu wiedergegeben, obgleich die Spinnerin, die aus den zerflatternden Sommerfäden des Herbstes dauerhaftes Garn liefern sollte, bei ihrer Aufgabe nicht übler daran wäre, wie ich bei der meinigen. Ich habe den Dichter nicht nach der bequemen Methode des Tages, durch Verrückung der Instanzen, durch hinterlistige Unterschiebung der realistischen oder der idealistischen am unrechten Ort, vexiert, sondern ihn jedesmal nach der beurteilt, unter die er sich selbst gestellt hatte. Nun ziehe der Leser das Resultat und frage sich, ob sich im ganzen oder im einzelnen, die wenigen von mir selbst hervorgehobenen Szenen und Züge ausgenommen, auch nur eine Spur von Kunstverstand zeigt, und ob ich berechtigt war, dieses „eigentümlichste Werk John Websters" als ein rohes Gewühl von Charakteren und Situationen zu bezeichnen und in diesen Charakteren selbst, statt lebendiger Menschen, nur ein trauriges Analogon von Essigaalen und Gallerten zu erblicken, die willkürlich und gesetzlos durcheinander kugeln und schnalzen. Nicht besser steht es mit der „Vittoria Accorombona", deren nähere Analyse ich mir

gewiß ersparen darf. Ehebruch, Vergiftung, Mord in allen Gestalten und Abstufungen bilden die Handlung, die Charaktere sind, wie in der Herzogin von Amalfi; die Heldin des Stückes, Vittoria, weiß zum Schluß, im Moment des Untergangs, nichts, als ihr heißes Blut, für sich anzuführen, und an einem sittlichen Kern gebricht es ganz und gar. Das ist aber nicht etwa künstlerische Intention, welche die Fäulnis und vollkommene Zerfressenheit eines bestimmten historischen Zustandes veranschaulichen will, wozu die Aufgabe hier im Stoff sogar vorlag, sondern absolute Roheit, denn wäre das Gegenteil der Fall, so dürfte neben dem kranken alten Geschlecht, das in wilder Raserei sich selbst zerstört, das gesunde neue nicht fehlen, das an seine Stelle treten und die entweihte Erde wieder heiligen soll. Wenn John Ford dem Leser der Herzogin von Amalfi zurief:

„Krönt ihn als Dichter, dem in Griechenland
Und Rom kein größerer Rival erstand!"

und wenn ein Unbekannter bei Gelegenheit der Vittoria den Dichter selbst ansang:

„Nicht Schwung und Pathos des Euripides,
Noch tragische Gewalt des Sophokles
Sei fort und fort gepriesen und bewundert
Von uns. Fragt Ihr warum? Weil dem Jahrhundert
In dir ein neuer Dichterfürst erscheint,
Der jener beiden Wert in sich vereint!"

so beweist das bloß, was wir auch sonst wissen, und was keinen Vernünftigen befremdet, daß Shakespeares Zeitgenossen kein Maß für den Genius hatten, der in ihrer Mitte wandelte, nicht aber, daß John Webster auch nur eine Faser von ihm besaß; John selbst kannte den unermeßlichen Abstand, der ihn und seine Genossen von dem „Mitstrebenden" trennte, ebensowenig, wie der mehr als komische Schluß zur Vittoria aufs ergötzlichste beweist. „Ich habe" — läßt er sich hier gnädig vernehmen — „immer eine wahre Freude darin gefunden, meine gute Meinung von den würdigen Arbeiten anderer zu nähren und zu befestigen. Dies gilt besonders von dem vollen und hohen Stil des Meister Chapman, den durchgearbeiteten und verständigen Werken des Meister Johnson, den nicht minder würdigen Schöpfungen der beiden vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher und endlich (ohne durch das spätere Nennen dieser Namen irgendwelche Hintansetzung auszudrücken) von der ebenso glücklichen, wie fruchtbringenden Tätigkeit der Meister Shakespeare, Dekker

und Heywood." Wer denkt hierbei nicht an Macbeths Wort: „Wie Pudel, Windspiel usw. alle Hunde heißen!" Ungleich höher, als die Herzogin von Amalfi und die Vittoria Accorombona, ist „Appius und Virginia" zu stellen, und wenn ich Ulricis Ableitung der größeren Gediegenheit dieses Stückes aus der schon durch die Geschichte bis ins einzelnste vorgezeichneten Organisierung des Stoffes auch nicht unbedingt zurückweisen darf, so will ich doch zugunsten und Ehren des Dichters an Lessings vortreffliche Entwicklung der Corneilleschen Rodogüne erinnern, aus welcher mit Evidenz hervorgeht, daß die Geschichte nur dem wirklichen Poeten, nicht aber dem bloß witzigen Kopf vordichten kann, da jener allerdings schon im Stengelglase die Welt erblickt, dieser aber in der Welt selbst nur ein Stengelglas, das er mit seinen eigenen Einfällen vollstopfen soll. Dieses Stück hätte vor allem übertragen werden müssen, und ich möchte den Herausgeber, der sich ja überhaupt an die chronologische Ordnung nicht bindet, noch jetzt dazu auffordern; es würde in Deutschland wegen seiner Verwandtschaft mit der Emilia Galotti doppelt interessieren und ohne Zweifel die fruchtbarsten Vergleichungen hervorrufen. Den Unterschied, den er in seiner Einleitung zwischen der reinsten und der eigentümlichsten Schöpfung des Dichters machen will, kann ich kaum verstehen und noch weniger einräumen. Krankhafte Auswüchse gehören so wenig zur Eigentümlichkeit eines Geistes, als Blattern zum Gesicht; man muß den Menschen malen, wenn er sie noch nicht hat, oder wenn er sie wieder los ist.

So viel über John Webster und den ersten Band dieses Werkes, auf das ich beim zweiten zurückkommen werde; die Ausführlichkeit meiner Anzeige wird dem aufrichtig geschätzten Herausgeber meine Teilnahme verbürgen. Jetzt noch einige allgemeine Bemerkungen. Ich sagte oben, es finde sich mehr in Lessing vom Shakespeare, als in allen seinen Zeitgenossen, und ich wünschte, daß man sich allmählich von dieser unbestreitbaren Wahrheit überzeugte. Dann würde man aufhören, in Einzelheiten zu suchen, was nur im Ganzen liegen kann, und nicht mehr von Shakespeareschen Szenen und Shakespeareschen Schönheiten reden, wenn man nicht überhaupt ein Shakespearesches Drama vor sich hat. Die Größe des Shakespeareschen Dramas wurzelt aber im Bau, und der Bau wieder in den Motiven, denn ein Drama ohne stichhaltige Motive ist ein Palast aus Luftsteinen von Münchhausens Fabrik, und gerade in den Motiven ist Lessing ein Meister. Er hält nichts für schön, was nicht zugleich notwendig ist, und nichts für notwendig,

was nicht rein und ungezwungen aus der Natur des Menschen und der Dinge hervorgeht, und ganz so steht es mit Shakespeare, denn auch dieser bereitet alles aufs sorgfältigste vor und erhebt noch vom kleinsten Zug das letzte Prozent, nur daß sich die künstlerische Ökonomie bei ihm unter dem unendlich viel üppigeren Detail viel tiefer verbirgt, wie man ja auch die tragenden Äste und Zweige an der in Laub und Blüten eingehüllten Banane Ostindiens nicht so leicht entdeckt, wie an der nackten deutschen Fichte. Das verdanken beide aber dem großen Werkmeister der menschlichen Fakultäten, dem in unseren Tagen so hart geschmähten und doch, wie es scheint, nirgends im übermaß vorhandenen Verstand, denn wie jene böse Fee, die man nicht zur Taufe eingeladen hatte, nur an die Wiege des neugeborenen Prinzen zu treten brauchte, um die ihm von ihren guten Schwestern verliehenen Gaben zu verderben, so braucht der Verstand bloß auszubleiben, um alle Göttergeschenke in ihr Gegenteil zu verkehren. Shakespeares Zeitgenossen und diejenigen seiner Nachfolger, auf die er noch einwirkte, standen gerade so zu ihm, wie Goethes Zeitgenossen und Schüler zu diesem, und wer die Marlow, Green, Webster usw. bewundern zu dürfen oder zu müssen glaubt, der wird auch den Lenz, Klinger, Wagner usw., die um nichts hinter den Engländern zurückstehen, oder doch nur so weit, als der Deutsche aus nationalen Gründen immer zu kurz kommt, sein Rauchopfer nicht versagen können. Dies weiter auszuführen, verbietet der Raum. Die Gelegenheit wird sich später ergeben, einstweilen genügt es, darauf hinzuweisen. Was in England von Shakespeare wieder lebendig geworden ist, das ist in Walter Scott hervorgetreten, und es ist kaum merkwürdiger, daß Shakespeare durch Beaumont und Fletcher verdunkelt werden konnte, als daß Scott dem Bulwer, Cooper und Voz weichen mußte, denn er verband mit dem bewunderungswürdigsten Instinkt für die Grundbedingungen aller historischen Zustände den feinsten psychologischen Blick für jede individuelle Eigentümlichkeit und das klarste Verständnis für den Übergangsmoment, worin die allgemeinen und die besonderen Triebfedern zusammenfallen, und der Vereinigung dieser drei Eigenschaften verdankte Prosperos Zauberstab seine Allmacht und Unwiderstehlichkeit. Die Nachtgeister dagegen, die in den übrigen Tragikern ihr unheimliches Wesen trieben, nicht weil sie über der Welt standen, wie sie sich einbildeten, sondern weil sie für die Harmonie der Welt blind waren, haben in Lord Byron ihre glänzendste und allerdings unsterbliche Auferstehung gefeiert und in ihm, nachdem sie vereinzelt und ohne sonderlichen Erfolg

schon in Young, Gray usw. vorgespukt hatten, einen Meister des Fluchens erzeugt, wie selbst die Juden, die doch nach Hegel von jeher groß in dieser Kunst gewesen sind, und von denen er, soviel wenigstens bekannt wurde, nicht abstammt, keinen ähnlichen aufzeigen können.

## Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke.

Zweiter Band: John Ford. Dritter Band: John Lilly, Robert Green und Christoph Marlow. Berlin, Decker 1860.

### Zweiter Artikel.

1861.

Ich habe den ersten Band dieses Werkes, John Webster enthaltend, ausführlich beurteilt und würde auf dasselbe, obgleich ich es versprach, ohne einen besonderen Grund schwerlich zurückgekommen sein, wenigstens nicht vor seinem völligen Abschluß, denn was ich augenblicklich dachte, als ich die pomphafte Vorrede las, ist bis jetzt buchstäblich eingetroffen. Allein der Herausgeber hat für gut befunden, meine Beurteilung in der Einleitung zu seinem zweiten Bande, nicht etwa, wie es angemessen und statthaft gewesen wäre, zu widerlegen, sondern sie, was allerdings leichter war, durch plumpe Sophismen, ja durch offenbare Unrichtigkeiten und grobe Unwahrheiten zu verdrehen und zu verleumden; und dies nötigt mich, für mein Wort einzustehen und es mit Beweisen zu unterstützen, die ich ihm sonst erspart haben würde. Ich mußte seine Doktrin, wornach auf einmal von Shakespeares Zeitgenossen mehr zu lernen sein sollte, wie von Shakespeare selbst, zwar bestreiten und seinen übrigen Behauptungen bis zur Verifizierung durch die Tat den bescheidenen Zweifel, den die Pietät für seine Vorgänger mir einflößte, entgegenstellen. Aber ich begnügte mich, aus Achtung vor seinem respektablen Übersetzertalent, zur Erhärtung meiner Behauptungen den von ihm angepriesenen Dichter einer gewissenhaften Sektion zu unterziehen, anstatt seine eigenen Sätze, so sehr sie auch dazu herausforderten, der Analyse zu unterwerfen oder gar seine wunderliche Reproduktions-Methode zu prüfen. Wenn ich das jetzt nachhole, so bin ich durch die Notwehr dazu gezwungen.

Herr Professor Bodenstedt läßt mich vor seinem Leserkreise, der die „Wiener Zeitung" gewiß nicht zur Vergleichung bei der Hand hatte, reden, wie es ihm gefällt, ganz in der Manier des seligen Johann Melchior Goeze, der die wörtlichen Aufführungen auch nicht liebte und Lessing gern so lange zusammenzog, bis

Sinn und Verstand erstickt waren. Ich will ihn buchstäblich zitieren, bitte mir aber im wieder vorkommenden Falle das gleiche von ihm aus, wenn er das Recht auf Antwort und alles, was sich daran knüpft, nicht verlieren will.

„Zum Schlusse" — heißt es in der eingangs erwähnten Einleitung — „noch ein Wort zur Verständigung. Ich hatte geglaubt, mich über den Zweck dieses Unternehmens in der Vorrede zum ersten Band deutlich genug ausgedrückt zu haben. In diesem guten Glauben bestärkten mich die freundlichen, ganz in meine Intentionen eingehenden Urteile der geachtetsten deutschen und englischen Blätter. Da erschien plötzlich im Abendblatte der „Wiener Zeitung" über mein Buch eine Reihe langer Aufsätze so wunderlichen Inhalts, daß ich nicht das geringste Gewicht darauf gelegt haben würde, wenn nicht Friedrich Hebbel als Verfasser darüber und darunter gestanden hätte. Der Name machte mich stutzig und bewog mich, die mir ins Haus geschickten Nummern noch einmal zu lesen und sie einigen Freunden vom Fach mitzuteilen, welche über den Inhalt, der eine vollständig verkehrte Auffassung meiner Intentionen enthielt, ebenso erstaunt waren, wie ich. Herr Hebbel geht nämlich in jenen Aufsätzen von der Ansicht aus, ich stelle die von mir in der Übersetzung oder im Auszug mitgeteilten altenglischen Stücke auf gleiche Höhe mit den Arbeiten eines Sophokles, Shakespeare oder Schiller und wolle sie in diesem Sinne als Musterdramen bei uns einbürgern, zum Verderben des guten Geschmacks und der dramatischen Kunst. Unter dem Eindruck dieser irrigen Vorstellung zieht er dann gegen den armen Webster zu Felde, und sein Eifer reißt ihn so weit fort, zu behaupten, die Kenntnis Shakespeares mache das Studium seiner Vorläufer und Zeitgenossen vollkommen überflüssig, da er sie alle und in jedem Punkte überrage. Um sich von ihnen einen Begriff zu machen, sei es ganz genügend, zu lesen, was Tieck und Ulrici über sie geschrieben usw. usw. Wenn nun ein so talentvoller, mit Recht hochgeachteter Dichter, wie Herr Hebbel, mein Unternehmen so völlig mißverstehen und in bezug auf die altenglische Bühne zu so irrigen Auffassungen gelangen konnte, muß ich nicht fürchten, bei gewöhnlichen Lesern noch größeren Mißverständnissen zu begegnen? Nur um diesen vorzubeugen, bin ich hier noch einmal auf die Sache zurückgekommen. Was würde man von einem Kenner der Skulptur sagen, welcher behauptete, zum Studium der Antike genüge es vollständig, die Werke des Phidias zu kennen, denn da alle übrigen Bildwerke des Altertums den seinigen nicht gleichkämen, so sei es auch völlig überflüssig oder

gar schädlich, sie zu studieren und sich den Geschmack daran zu verderben? Wer von der Erhabenheit, der Harmonie und dem lebendigen Hauch hellenischer Kunst einen Begriff haben wolle, der brauche nur bei Winckelmann darüber nachzulesen; die Betrachtung der Kunstwerke selbst sei vom übel usw. Oder was würde man von einem Kenner der Malerei sagen, welcher mit wichtiger Miene einige althergebrachte Phrasen zum Ruhme Raffaels wiederholte, um zu beweisen, daß in Raffael die Kunst ihren Höhepunkt erreicht habe, und daß es deshalb völlig unnütz sei, sich um seine Vorläufer und Zeitgenossen, von Cimabue und Giotto bis auf Michelangelo und Leonardo da Vinci, zu bekümmern? Man wird mir zugeben, daß, was von der einen Kunst gilt, auch von der andern gelten muß. Wenn es daher zur richtigen Würdigung Raffaels nötig ist, nicht bloß seine eigenen Werke zu kennen, sondern auch diejenigen seiner Zeitgenossen, Vorläufer und Nachfolger, weil man nur so ermessen kann, was ihm überliefert wurde und was ihm eigentümlich ist, was er mit andern gemein hat und was ihn von allen unterscheidet, so ist es aus ganz gleichen Gründen nicht minder nötig, beim Studium Shakespeares auf seine Vorläufer und Zeitgenossen gebührende Rücksicht zu nehmen."

Soweit der Herr Professor, und wenn von all dem Wahnwitz, den er hier vorträgt, auch nur ein Jota auf meine Rechnung käme, so verdiente ich, trotzdem, daß ich nach seiner Versicherung ein „talentvoller und mit Recht hochgeachteter" Dichter bin, dem Büttel der Literatur überantwortet und mit Hohn vom Markt gepeitscht zu werden. Dann wäre er auch zu dem „fürnehmen" Ton, den er anschlägt, vollkommen berechtigt, während dieser dem Verfasser des „Demetrius" und der „Brautfahrt des Königs Autharis" in Sachen des Dramas sonst um nichts besser anstehen dürfte, wie dem edlen Don Ranudo de Colibrados, dem Besitzer der beiden zerbrochenen Stühle, die ihm der erste bürgerliche Gläubiger zuschanden saß, der seinige. Dann wäre es ganz in der Ordnung, daß er der Lesewelt in plastischer Ausführlichkeit den allmählichen übergang von seinem bloßen Durchfliegen der „Wiener Zeitung" (wo? im Kasino? hier fehlt's an Klarheit) bis zum wirklichen Lesen im Hause so gewissenhaft schildert, wie Cäsar den Römern sein welthistorisches überschreiten des Rubicon. Dann hätte er sogar mit Ruhe noch weitergehen und sein Gesicht mit dem gewiß malerisch interessanten Kampf zwischen der trotzig ablehnenden Stirnrunzel und dem humanen Lächeln, das in der wichtigen Angelegenheit endlich den Sieg davongetragen haben muß, als Beigabe photographieren

lassen können, denn es ist keine Kleinigkeit, einem Narren zu antworten, und der Vernünftige kann nur aus einem Übermaß von Menschenliebe, das er auch dem mitleidigsten Herzen nicht ohne ein Pump- und Druckwerk abdringt und das nur langsam, wie die großen Wasser von Versailles, ins Steigen und Fließen kömmt, seine Würde so weit beiseite setzen. Aber leider ist dieser Narr, der nicht einmal die vier Spezies der Ästhetik kennt, ein bloßes Phantasiestück des Herrn Professors in Don Quixotes freiester Manier, und ich fürchte, er wird die Verschwendung der schöpferischen Kraft, aus der derselbe hervorgegangen ist, schmerzlich spüren, wenn er seine neueste Tragödie „für die nächste Preisbewerbung" in Angriff nimmt. Denn ich habe das, was er mir in den Mund legt, so wenig gesagt, als er selbst von alledem, was er mich leugnen und bestreiten läßt, nicht das geringste gesagt hat, so daß ich es beim besten Willen und der größten Versuchung des Teufels gar nicht sagen konnte, da mir von seiner Seite dazu kein Anlaß dargeboten war, und nur Meister Philadelphia, wenn ihm der kleine Schmeichler Lichtenberg anders nicht zuviel Ehre erwies, die Kunst verstand, seinen Knäuel in die Luft zu werfen und daran in die Höhe zu klettern. Das ist so unerhört und unglaublich, daß ich ihn durchaus wieder selbst reden lassen muß, wenn ich nicht den Verdacht erregen will, ob ihm nicht vielleicht von mir noch übler mitgespielt wurde, wie mir von ihm. Die Vorrede lautet im wesentlichen, wie folgt:

„Ich biete hier den Kennern und Liebhabern dramatischer Poesie den ersten Band eines größeren Werkes, welches bestimmt ist, durch vergleichende Charakteristiken der hervorragendsten Zeitgenossen Shakespeares und Übertragungen ihrer eigentümlichsten dramatischen Schöpfungen neue Beiträge zur Kenntnis der altenglischen Bühne zu liefern." Nun kommt der Prospektus. „Diejenigen Stücke, in welchen die Eigentümlichkeit ihrer Dichter sich am schärfsten ausprägt, sind in vollständigen Übersetzungen mitgeteilt; von den übrigen werden nach Maßgabe ihrer Bedeutung mehr oder minder umfangreiche Auszüge gegeben. Dabei wurde überall auf den Plan und die szenische Gliederung Rücksicht genommen und in den meisten Fällen das ganze Szenar angeführt, denn ein dramatischer Dichter ist zunächst und hauptsächlich nach dem Bau, nach dem Organismus seiner Stücke zu beurteilen; zeigt er sich darin schwach, so ist er überhaupt nicht stark als dramatischer Dichter." Nun ein Kompliment, ein übrigens wohl verdientes, für A. F. v. Schack, das ich bereitwillig unterschreibe. „Mit Ausnahme des Marlowschen Faust,

der in einem Werk, wie das vorliegende, nicht wohl fehlen durfte, ist von allen hier mitgeteilten Stücken früher keines in deutscher Übersetzung erschienen, und ein eigenes Geschick hat gewollt, daß meine Vorgänger Tieck, Graf Baudissin, Kannegießer, v. Bülow u. a., deren Leistungen ich im Schlußbande nach Verdienst würdigen werde, mit wenigen Ausnahmen gerade die wertvollsten Dramen unbeachtet gelassen haben, so daß ich mich in der angenehmen Lage befinde, in diesen neuesten Beiträgen aus den Fundgruben altenglischer Bühnendichtung das Beste zu bieten, was sie neben Shakespeare aufzuweisen hat." Nun eine Tirade zu Ehren Shakespeares, aus der ich später Nutzen ziehen werde. „Allein, wie hoch er auch alle Vorgänger und Zeitgenossen überragt, so läßt sich doch nachweisen, daß jene auf ihn von nicht unerheblichem Einfluß gewesen, wie er denn seinerseits auf diese den mächtigsten Einfluß geübt. Indem wir sehen, was sie von ihm gelernt haben, werden wir zugleich wahrnehmen, was wir selbst von ihm lernen können, ohne in jene unglückliche Nachahmung zu verfallen, die so viele Stücke der Neuzeit kennzeichnet." Nun das bekannte Wort Lessings über den Gebrauch, der von Shakespeare zu machen sei. „Vielleicht werden junge Dramatiker finden, daß sie in mancher Beziehung von den Zeitgenossen Shakespeares mehr lernen können, als von ihm selbst, denn die Inspirationen des Genies lassen sich nicht nachahmen, nur bewundern, während es von großem Nutzen ist, zu beobachten, durch welche Mittel und Wege tüchtige Talente Hohes erreichen und oft Wirkungen erzeugen, die denen des Genies fast gleichkommen, sie nach dem Urteil der Menge wohl gar übertreffen." Nun die Bemerkung, daß Shakespeare in England nie vergessen war, daß ihn aber einige seiner Zeitgenossen zeitweise verdunkelt haben, und daß man deshalb nicht schlecht über den Geschmack des damaligen Publikums urteilen darf. „Denn das völlige Verständnis eines so riesigen Geistes ist eben nicht jedermanns Sache und das Urteil der Menschen über ihre lebenden Größen nie ein unbefangenes. Dazu kommt, daß unter den Zeitgenossen Shakespeares wirklich schöpferische Geister sich befinden, welche neben dem größten Dichter aller Zeiten noch immer auf den Namen großer Dichter Anspruch machen dürfen, und deren Schöpfungen zu studieren nicht nur eine Quelle hohen Genusses, sondern auch zur richtigen Würdigung des Dichterkönigs selbst unentbehrlich ist." Nun Phrasen über die poetische Sonne Englands, die ihre Morgen- und ihre Abenddämmerung gehabt habe, und dann dieselben in neuer Drapierung noch einmal. „Ein breiter Strom

dramatischer Poesie floß vor Shakespeare durch Altengland, ein Strom, aus welchem er, wie seine Zeitgenossen, ein jeglicher nach seiner Natur, geschöpft hat.“ Zum Schluß Ergänzung des Prospekts.

Jetzt vergleiche man. Die Vorrede zum ersten Bande spricht nur von den Zeitgenossen des Shakespeare, das ganze Buch nach Titel, Prospekt und Inhalt ist ausschließlich diesen gewidmet, die Vorgänger werden kaum im untergeordnetsten historischen Sinn ganz nebenher erwähnt, kein Stück wird von ihnen übersetzt oder charakterisiert, keine Zeile zitiert. Die Einleitung zum dritten dagegen läßt durch eine Tapetentür, die früher gar nicht sichtbar war, die Vorgänger mit ein, stellt sie fast in den Vordergrund und dehnt mein über die Zeitgenossen abgegebenes Urteil nicht allein auf diese, deren ich mit keinem Wort gedachte oder nach dem Sinn meiner Rede und dem Stand der Aufgabe auch nur gedenken konnte, mit aus, sondern schiebt mir, mit einer so krassen Verdrehung noch nicht zufrieden, Albernheiten unter, die geradezu (ich könnte mich hier manches Ausdrucks bedienen und will den mildesten wählen) aus der Luft gegriffen sind. Dieses Manöver war nun allerdings nötig genug, wenn ich mit den Narren in ein und dasselbe Tollhaus gesperrt werden sollte, die behaupten, daß man sich um gar keinen Maler und Bildhauer zu bekümmern brauche, als um Raffael und Phidias, und um gar keinen Kunstrichter, als um Winckelmann. Ich weiß nicht, ob es solche Narren gibt, und bezweifle es stark, wahrscheinlich existieren auch sie nur in der camera obscura des Herrn Professors, und er vergleicht ein Ding, das nicht vorhanden ist, zur Verdeutlichung mit einem andern Ding, das gleichfalls nicht vorhanden ist. Jedenfalls aber lasse ich mich nicht ins Tollhaus von einem Manne sperren, der die verrückten Streiche für mich erfindet, so unbequem ich ihm auch sein mag, wenn ich auf freiem Fuße bleibe. Ich kann meine Kritik hier natürlich nicht einschalten, sie ist den Lesern der Zeitung bekannt, und sie wird dem größeren Publikum durch die Sammlung meiner vermischten Schriften bekannt werden. Aber ich fordere den Herrn Professor alles Ernstes auf, die mir angeschuldigten Tollheiten in dieser Kritik entweder gründlich nachzuweisen, oder in seiner nächsten Vorrede ehrlich und unumwunden zu erklären, daß sie sich nicht darin finden. Damit ihm das nicht zu schwer falle, will ich ihm einen Ausspruch Lessings ins Gedächtnis rufen, der ihm zeigen wird, wenn es ihm noch unbekannt sein sollte, was in

solchen Fällen zuweilen auf dem Spiele steht. Er heißt: „Worte und Handlungen liegen nicht so weit auseinander, als man insgemein glaubt. Wer fähig ist, eine Schriftstelle wider besser Wissen und Gewissen zu verdrehen, ist zu allem andern fähig; kann falsch Zeugnis ablegen, kann Schriften unterschieben, kann Tatsachen erdichten, kann zur Bestätigung derselben jedes Mittel für erlaubt halten." Freilich enthält dieser Ausspruch eine kleine Hintertür, auf die ich den Herrn Professor selbst aufmerksam machen will: er trifft nur diejenigen Verdreher, die es wider besseres Wissen und Gewissen sind. Nun habe ich zwar der Vorgänger des Shakespeare mit keiner Silbe gedacht und kann also schon deshalb nicht gesagt haben, daß die Kenntnis Shakespeares das Studium derselben vollkommen überflüssig mache; ich habe weiter nicht gesagt oder auch nur angedeutet, daß der Herr Professor die von ihm mitgeteilten altenglischen Stücke auf gleiche Höhe mit den Arbeiten eines Sophokles, Shakespeare und Schiller stelle und sie als Musterdramen einbürgen wolle; ich habe noch weniger und am allerwenigsten gesagt, daß es genügend sei, Tieck und Ulrici über sie nachzulesen, um sie kennen zu lernen, denn das hieße im buchstäblichsten Sinn den Liebhaber von wilden Bienen statt auf die Maiwiese auf Raffs Naturgeschichte verweisen, die bekanntlich keinen Honig gibt. Diese Absurditäten kann der Herr Professor aus meinen Worten nicht herausklauben und wenn ihm die ganze ars Lulliana zu Gebote stünde; ich habe bloß die Zeitgenossen beurteilt, ich habe dargetan, daß sie von Shakespeare nicht gelernt haben, was er sie gelernt haben läßt, und ich habe in bezug auf die grenzenlos anwachsende Shakespeare-Literatur eine Warnung, die Goethe schon vor vierzig Jahren notwendig fand, wiederholt und eingeschärft, ohne dem Unternehmen des Herrn Professors dadurch in den Weg zu treten. Damit scheint sich nun einige Kenntnis der altenglischen Bühne und des Dramas überhaupt ganz wohl zu vertragen, eine Kenntnis übrigens, die man auch mit Fug und Recht von jemand verlangen kann, der den Gegenstand ein volles Vierteljahrhundert studiert, und dem Herrn Professor bleibt nichts, als die geforderte Erklärung übrig, wenn er sich den furchtbaren Konsequenzen des Lessingschen Ausspruchs, soweit sie ihn treffen, entziehen will, denn nicht bloß die Verdrehung, auch die Unrichtigkeit und die Unwahrheit sind evident. Aber vielleicht (hier kommt die Hintertür) läßt er mich zwischen den Vorgängern Shakespeares und seinen Zeitgenossen nur darum nicht

unterscheiden, weil er selbst nicht so scharf unterscheidet, und hat also wenigstens im Hauptpunkt nicht wider besseres Wissen und Gewissen geredet. Für diesen Fall, der bei seinen dramatischen Prinzipien nicht einmal ganz unwahrscheinlich ist und der seine Lage moralisch um ebensoviel verbessert, als er sie ästhetisch verschlimmert, will ich ihm den Unterschied deutlich machen. Wenn ich die komischen Apostrophierungen liebte, wie der Herr Professor, so würde ich fragen: muß ich den Ur- und Erzvater Adam seiner Barfüßigkeit wegen verachten, weil ich von seinem Enkel verlange, daß er Stiefel anziehe? Könnte ich Evas Feigenblatt, wenn es mir in irgendeiner Kunstkammer vorkäme, nicht mit Ehrfurcht betrachten, weil ich ihrer jüngsten Tochter die Schürze nicht erlasse? Doch, damit geriete ich in den Ton hinein, in dem der Herr Professor mir die Polterpredigt über Raffael und Phidias hielt, und ich will mich nicht rächen. Also im Ernst. Es ist nicht bloß die Pietät, die den Menschen bei allem Uranfänglichen mit Rührung verweilen läßt, nicht das wunderliche, subjektive Gefühl, das sich wohl gar an der Unvollkommenheit und Gebrechlichkeit selbst entzündet, sondern es ist die innere Bedeutung und der hohe Wert der Objekte. Das gilt von der Sphäre der Kunst fast noch mehr, wie von jeder anderen. Als Thespis seinen Karren aufschlug, da regte sich der dramatische Geist im griechischen Volke und vielleicht in der Menschheit zum erstenmal, denn über die Sacontala, das hohe Lied Salomonis usw. werden abweichende Ansichten erlaubt sein. Er regte sich zwar nur noch so dumpf und lange nicht so geschickt, wie der architektonische Instinkt in Bibern, Ameisen und Bienen, er rang noch nicht ums Kunstwerk, sondern um die Kunstgesetze, aber er erkämpfte mit jedem Schritt eine der Grundbedingungen, von denen die spätere Ausübung des Kunstvermögens, selbst durch das größte Individuum, so sicher abhing, wie das Denken auch des tiefsinnigsten Philosophen von dem Vorhandensein der Sprache und der Ausbildung ihrer Formen.

Jedoch, wohl verstanden, auch nur so und durchaus nicht anders, und wer sich einen Universal-Dichter, wie z. B. Shakespeare, mit der Schöpferkraft für alles, nur nicht für den Blankvers, vorstellen kann, der klebt an leeren Äußerlichkeiten und hat von der Natur des Prozesses auch nicht die leiseste Ahnung. Von diesem Punkt aus ist auch, um es gleich im Vorübergehen zu bemerken, die wichtige und so selten auch nur richtig gefaßte Naivitätsfrage zu erledigen, an die so vieles und namentlich die letzte Entscheidung in dem zwischen Philologen und Ästhetikern schwebenden Streit über den Ursprung der Ilias und der

Nibelungen geknüpft ist. Man sieht also, wenn man auf die Uranfänge zurückblickt, nicht ein einzelnes Kunstwerk, man sieht die Kunst selbst entstehen, und dieses Schauspiel, an dem alle Völker der Erde, früher oder später aus dem Stumpfsinne erwachend, nach Art und Eigentümlichkeit mehr oder weniger lebendig sich beteiligen, ist unendlich viel großartiger, als wenn wir Sophokles und Shakespeare zugleich um den Kranz ringen sehen könnten. Darum funkelt jeder Radnagel am Thespiskarren bis auf den gegenwärtigen Tag, darum kriechen wir den unscheinbarsten Spuren der Mysterien und Moralitäten im Staube der Bibliotheken nach, darum sind dem Engländer seine Interludes von Heywood usw., dem Deutschen seine Fastenspiele von Hans Rosenblut und Hans Sachs so heilig. Auch noch die späteren eigentlichen Vorgänger des Genius partizipieren an dieser Pietät, aber freilich nur in dem Grade, als sie der großen naiven Periode noch näher oder ferner stehen, denn diese beschränkt sich, wie bei der Sprache und ganz nach Analogie derselben, auf die Erzeugung der Formen, die aber natürlich nicht nackt, sondern nur in den ersten schwachen Ansätzen zu Halb- und Scheinorganismen hervortreten können, wie denn ja auch die Sprache selbst auf keiner ihrer Stufen ohne Inhalt ist; hiebei ist der Volksgeist unzersplittert, und ohne daß das Mein und Dein sich unterscheiden ließe, wie ein aus Millionen Köpfen zusammengeflossenes ungeheures Gehirn tätig, was man aber jenseits dieser Grenze Naivität nennt, ist zwar im Grunde nichts anderes, im Gegenteil ganz das nämliche, aber auf das streng abgesteckte individuelle Gebiet mit seinen spezifischen Gesetzen verlegt und bildet dort (siehe meine Abhandlung über Kraft und Erkenntnis in Rötschers Jahrbüchern, oder demnächst in meinen vermischten Schriften) nicht etwa eine zufällige Nebeneigenschaft des Dichters und Künstlers, sondern die innerste Wurzel seines Wesens. So verhalten sich die Vorgänger zum Genius überhaupt und also auch zum Shakespeare; man kann sie sich, wenn man ein Bild aus der Chemie gestatten will, wie eine Reihe von Retorten vorstellen, in denen die Natur kocht und mischt, bis sie ihr Ziel erreicht hat. Aber was resultiert daraus für die Zeitgenossen? Hat ein Bienen-, Ameisen- und Biberbau auch noch Wert, wenn schon der gotische Dom in seiner ganzen Herrlichkeit dasteht? Darf wohl gar ein Storchnest als zweiter Turm darauf gesetzt werden? Die Lächerlichkeit springt von selbst in die Augen; es leuchtet ein, daß das Verhältnis sich geradezu umkehrt. Allerdings erhielt Shakespeare sein großes dramatisches Erbteil, die Formen, zum Teil von denjenigen

seiner Zeitgenossen überliefert, die ihm um wenige Jahre voraus waren, wie von Marlowe und Green, auch bediente er sich im Anfang sehr stark ihrer Theatersprache. Aber in der Hauptsache empfing er doch nur von ihnen, was sie selbst von den Vorgängern empfangen hatten, und je weiter er sich entwickelte, um so mehr machte er sich von allem, was ihnen individuell eigentümlich ist, wieder frei. Wenn er auch noch später etwas von ihnen entlehnt oder zu entlehnen scheint, so wird er ihnen gerade so viel Dank schuldig, wie Christus dem Brunnen, aus dem er Wasser holte, um es in Wein zu verwandeln; er nimmt ihnen einfach den Ton aus der Hand, mit dem sie nichts anzufangen wissen, und der Ton gehört so lange der Welt, als ihm der Genius seinen Stempel nicht aufgedrückt hat. Der Herr Professor meint freilich, der Jude Barabas (im Juden von Malta) erinnere an den Juden Shylock und der Marlowsche Vers:

„Doch halt! Was für ein Stern scheint dort im Osten,
Wenn Abigail, der Leitstern meines Lebens!"

müsse jedem die berühmte Stelle aus Romeo und Julia:

„Doch still, was für ein Licht scheint dort durchs Fenster?
Es ist der Ost und Julia ist die Sonne!"

ins Gedächtnis rufen. Auch hat er im Sinne des Lessingschen Patriarchen recht, denn „Jud ist Jud", aber gewiß in keinem anderen, und was die inkriminierten Verse anlangt, so könnten „Ach und Oh", die ja wohl auch bei beiden vorkommen, ebensogut für Marlowsches Privateigentum erklärt werden. Wer solche Posten mit ansetzt, der kann die Rechnung allerdings in die Höhe treiben, wer aber das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden versteht, dem beweisen sie bloß, daß Shakespeare, wie alle wahrhaft tiefen Geister, in Komma und Punkt und in Dingen, die kaum über die Umgangsphrasen hinausgehen, nicht originell sein wollte. Doch, ich lasse mich weiter ein, als ich nötig habe; wo in aller Welt, außer in dem Kopf des Herrn Professors, wäre es mir denn begegnet, dem Genius seine Fundamentaleigenschaft abzusprechen? Es ist ja gerade sein Privilegium, daß er nichts umsonst berührt, daß er von allem lernt. Man soll nur gehörig Buch führen und den Anregungen, die er empfängt, die Produkte, die er dafür liefert, gegenüberstellen; dann wird man ein unendlich Kleines auf der einen Seite, ein unendlich Großes auf der anderen erblicken und sich nicht mehr mit einem geistreichen älteren Schriftsteller unserer Literatur bei der Lektüre des Horaz nach seinem Umgang mit Augustus und Mäcenas sehnen, um die schuldige Reverenz

zwischen dem Dichter und seinen erlauchten Zechgenossen zu teilen, denn man wird erkennen, daß es sich hier nicht um die methodische Einkleidung eines erborgten Gehalts in Reim und Rhythmus handelt, sondern um denselben Prozeß, der das rohe Element in Pflanzen, Blumen und Tiere umschafft. Was z. B. Shakespeare und seine sog. Quellen anlangt, so wird doch ohne Zweifel jedem ästhetisch Gebildeten, wenn er an das Verhältnis denkt, die Mühle einfallen, von welcher der Sohn des Lügners in dem Goldonischen Lustspiel erzählt; Hörner, Hufen und Klauen werden hineingeworfen, und Hirsche, Rehe und Pferde springen davon. Hier wäre in bezug auf alte und neue Fragen sehr viel zu sagen, aber ich komme des Weges wohl noch einmal mit dem Herrn Professor, da er, wenn er auf meine Entwicklungen auch wieder nicht das „geringste Gewicht" legen sollte, doch hoffentlich nicht auch Lessing alle Höflichkeit verweigern wird, und ich darf mir das Weitere bis dahin ersparen. Denn ich habe in meiner Kritik nur untersucht und nur zu untersuchen gehabt, wieviel Shakespeares Zeitgenossen von ihm gelernt haben; nicht aber, wie weit er ihnen verschuldet ist. Zu dieser Untersuchung war ich, wie jeder, der in Sachen des Dramas mitzureden hat, durch den Herrn Professor selbst gezwungen; er wollte ja die jungen Dramatiker zu den Zeitgenossen in die Schule schicken, anstatt zu dem Altmeister selbst, dem Schiller und Goethe ihre Erziehung verdanken, und ein Lehrerwechsel von solcher Bedeutung ist keine Kleinigkeit. Ich hielt mich bei meiner Untersuchung streng an die Richtschnur, die er selbst mir in die Hand gab; er behauptete, diesmal im schönsten Einklang mit Aristoteles, daß bei dramatischen Werken der Organismus die Hauptsache sei, und ich zerlegte den Organismus. Ich führte die Untersuchung um keinen Schritt weiter, als es nötig war; ich brach sie bei einem höchst interessanten Punkt ab, weil ich bewiesen hatte oder doch bewiesen zu haben glaubte, was zu beweisen stand. Worüber hat der Herr Professor sich also zu beschweren? Er findet meine Abhandlung lang. Das muß ich einräumen, eine gründliche Sektion nimmt Zeit weg, wie Tieck, Börne usw. zeigen, und mit dem Schlächterbeil, dessen er sich in seinen sogenannten Reproduktionen bedient, wird man rascher fertig, als mit dem Messer, zerstört aber auch die Gefäße, die man bloßlegen soll. Er nennt sie wunderlich. Das wird sie sein, wenn er ihr Resultat widerlegen kann. Er erlaubt sich sogar, zwar nicht in direkter Anwendung auf mich, aber doch in sehr zweideutigem Ton, von „althergebrachten Phrasen, die mit wichtiger Miene

wiederholt würden!" zu sprechen. Kennt er solche Phrasen? Ich will ihm der Vergleichung wegen eine hersetzen; sie ist Selbsterzeugnis, aber nicht das meinige, sondern das seinige. „Shakespeare" — lautet die oben ausgelassene Stelle in seiner Vorrede zum ersten Bande — „ist in keinem Stück von seinen Vorgängern und Zeitgenossen erreicht. Kein anderer Dichter kommt ihm gleich an sittlicher Hoheit, Kraft der Charakteristik, Reichtum der Gedanken, Umfang und Klarheit des Blicks, der im Besonderen zugleich das Allgemeine und Ewige sieht." Bis hieher klingelt sie nicht einmal, sondern schnarrt bloß im langweiligen Nasenton ab, was tausendmal gesagt ist und nicht ein einziges Mal hätte gesagt werden sollen. Aber nun wird die Glocke angehängt. „Man könnte von ihm behaupten" — geht es fort — „um die Macht seines Genius zu veranschaulichen, daß, wenn seine Helden weiter nichts getan hätten, als das aus ihrem eigenen Geist geschöpft, was er sie sagen läßt, dies allein genügen würde, sie groß zu machen." Alle Wetter! Macbeth und Richard wären dann eines natürlichen Todes gestorben, das ist gewiß, und Desdemona hätte ihren Mohren vielleicht gar überlebt. Im Ernst, mit wichtigerer Miene ist eine Verkehrtheit handgreiflicherer Art wohl noch nie vorgetragen worden. Die dramatischen Reden haben nur so weit Wert, als sie das notwendige Produkt, die klingenden Seelen der Organismen sind, und der größte Tiefsinn wird dramatisch zur größten Abgeschmacktheit, wenn er für sich allein etwas gelten will. Täten es die Worte ohne die bedingende Wurzel im Gehirn und im Herzen, so brauchte man einen Bauer bloß Kants Kritik der reinen Vernunft memorieren zu lassen und hätte einen Philosophen geschaffen. Das ist eine Phrase, und wenn der Herr Professor mir in meiner Kritik eine ähnliche aufzeigen kann, so will ich zur Strafe statt der zehn Gebote, die man den Kindern aufgibt, wenn sie etwas verbrachen, den „Demetrius" und die „Brautfahrt des Königs Autharis" auswendig lernen. Wir haben darin aber offenbar auch schon ein Prachtstück seiner Theorie vor uns, eben der Theorie, die ich aus Schonung stillschweigend passieren ließ. Wickeln wir den Knäuel denn gleich vollständig ab. Der Herr Professor weiß sehr wohl, warum er die jungen Dramatiker an die Zeitgenossen Shakespeares und nicht an ihn selbst adressiert; man lernt nach seiner Versicherung nur vom Talent, nicht vom Genie. Das ist nun wieder neu, und so neu, daß einem die Augen übergehn könnten. Aber das Umgekehrte ist leider wahr. Das Genie spricht das allgemeine Gesetz aus, denn es repräsentiert die Gattung; das Talent nur ein besonderes, denn es

repräsentiert bloß ein Individuum. Dem Genie kann man nun freilich das Genie nicht abgucken, so wenig, wie der Schönheit die Schönheit, aber wahrlich auch nicht dem Talent das Talent, denn von der Inspiration leben sie alle beide, und es handelt sich nur darum, ob ihnen im erhöhten Zustande das Ganze der Welt phosphoresziert oder nur ein Teil. Doch die ganze Wissenschaft der Kunst ist aus den Schöpfungen des Genies abstrahiert, und was sich aus denen des Talents ableiten läßt, verhält sich dagegen, wie zur allgemeinen Gesundheitsregel die diätetische Vorschrift im einzelnen Fall, oder um ein naheliegendes und entscheidendes Beispiel zu wählen, wie zu der Ästhetik von Solger die von Jean Paul, die man mit vollkommenem Recht eine Sammlung von Rezepten zur Abfassung Jean Paulscher Romane genannt hat. Darum erklärte Lessing, wie der Herr Professor selbst anführt, den Shakespeare, nicht den Marlow oder den Webster, für die camera obscura des Dramatikers, und er wird es bleiben, vorausgesetzt, daß man auf Kunstwerke und nicht auf Kunststücke ausgeht.

Endlich muß ich mich aber auch noch gegen den albernen Schluß verwahren, als ob ich den Zeitgenossen dadurch alles Verdienst und alle Bedeutung abgesprochen hätte, weil ich bewies, daß sie von Shakespeare nicht so viel gelernt haben, um ihn vertreten zu können. Ob man die Dichter, wie der Herr Verfasser tut, in große und größte einteilen darf, wie die königl. preußischen Geheimräte in nominelle und wirkliche, weiß ich nicht und kümmere mich auch nicht darum, denn ich fühle mich nicht versucht, literarische Würden, Titel und Orden zu verleihen. Aber ich verglich Shakespeares Zeitgenossen mit Lenz und Klinger, ich ließ sie gipfeln in Byron; brauche ich mehr zu sagen? Vielleicht sollte ich auch noch ausdrücklich versichern, daß ich der Shakespeare-Literatur nicht abhold bin, weil ich der Plusmacherei entgegentrete. Ich will statt dessen die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen der schätzbarsten Beiträge hinlenken, womit sie seit langer Zeit bereichert worden ist. Es sind das die tiefsinnigen und höchst eigentümlichen Untersuchungen Storffrichs über den Hamlet.

## Dritter Artikel

Ich habe nachgewiesen, daß ich Shakespeare nicht darum die Eltern absprach, weil ich behauptete und nach Kräften darzutun suchte, daß er keine Brüder oder auch nur Halbbrüder habe, die ihm in „Gang, Gesicht und Gebärde" ähnlich seien. Ich habe gleichfalls nachgewiesen, daß ich mich keines anderen Maßstabs

bediente, als dessen, den der Herausgeber selbst neben sein Werk für alle seine Beurteiler hingelegt hat. Ich gehe daher ruhig weiter und knüpfe, als ob inzwischen gar nichts vorgefallen wäre, an meinen ersten Artikel wieder an. Delius, der gewissenhafte und geistreiche Editor eines englischen Shakespeare in Deutschland, war Tycho Mommsen für die Kritik seines großartigen, auf dem umfassendsten Quellenstudium beruhenden und nicht auf feuilletonartige Verwertung unverdauter Lesefrüchte berechneten Unternehmens sehr dankbar, wiewohl sie sich von einem Rauchopfer merklich unterschied. Er zog, als sie ihm vor Augen kam, keine Jupitermiene, er schüttelte nicht die ambrosischen Locken oder das Surrogat, was der Friseur zu liefern pflegt, wenn sie fehlen, er sagte nicht zu seinem Gegner: Du bist ein schlechter Fechter, aber ein guter Tänzer, und gab ihm, statt den Degen mit ihm zu kreuzen, von hinten, wie ein russischer Großfürst, einen Schlag mit der Scheide auf den Rücken. Er las sie und widerlegte sie, wo er konnte, erkannte sie dankbar an und richtete sich nach ihr, wo er mußte. Mir ist es nicht so gut geworden, obgleich die Berichtigung ästhetischer Grundbegriffe ebenso hoch anzuschlagen sein dürfte, als die Herstellung zweifelhafter Lesearten, aber ich habe die erfreulichsten Beweise in Händen, daß das Publikum eine Selbstenthaltsamkeit vollkommen zu würdigen versteht, die alles, was sie seit Dezennien über den „Homer des Dramas" auf dem Herzen hat, in der bescheidenen Form einer Rezension vorbringt, ohne eine Reihe von überflüssigen Bänden, die sich ja unendlich leicht aufschwellen lassen, wenn man nur stopfen mag, damit zu würzen. Ich darf mir also schmeicheln, nicht überall in den Wind zu reden.

Der zweite Band beschäftigt sich mit John Ford, der dritte bringt Proben von Lilly, Greene und Marlowe. Zunächst muß ich mich nun der Dichter gegen den Herausgeber annehmen. Was ich über seine Reproduktionsmethode denke, ist dem Leser schon bekannt, und so hart der Ausdruck auch klingt, den ich infolge des von ihm gegen mich angeschlagenen Tons wählen mußte, so wahr ist es und so klar wird es sich im weiteren Verlauf zeigen, daß er sich der Axt anstatt des Messers bedient. Sein schönes Übersetzertalent hat er auch hier bewährt; er ist im besten Sinne des Wortes ein Mann mit sieben Zungen, der seine Vorgänger, selbst Tieck nicht immer ausgeschlossen, in den meisten Fällen übertrifft. Aber wie kann man glauben, die Einsicht in ein Drama dadurch zu vermitteln, daß man das Szenarium mitteilt. Das ist dem Journalisten, der über die Erstlingsvorstellung eines Stückes zu berichten hat, und auf den der Druckerjunge

schon am Ausgange des Theaters mit Ungeduld wartet, ohne Widerrede gestattet; er tut genug, wenn er Kopf-, Brust- und Bauchhöhle mit dem ersten besten Instrument öffnet und eine flüchtige Ansicht über den Befund abgibt. Aber der Kritiker oder gar der Historiker, und es handelt sich ja um eine „Geschichte der altenglischen Bühne", muß sich etwas mehr in Kosten setzen.

Es gibt eine alt-talmudische Sage, wornach der Magicus jeden beliebigen Menschen erschlagen und zu Stücken zerhacken darf, wenn er die Teile nachher nur gleich in einen Topf tut und diesen für eine bestimmte Zeit, ohne sich auch nur um eine Sekunde zu verzählen, ans Feuer schiebt, denn der Mensch springt nach Ablauf der geheimnisvollen Frist frisch und gesund wieder aus dem Topf hervor, und in einer Gestalt, die seinem innersten Wesen aufs treueste entspricht, und oft ganz anders, wie die frühere. Er kann dabei gewinnen, denn er kann mit einem Buckel hineingehen und ohne Buckel wieder herauskommen, wenn die Natur ihm den lächerlichen Appendix ohne Grund angehängt hat; er kann dabei auch verlieren, denn wenn er voll von Tücken und Ränken steckt, kann ihm anstatt des verscherzten geraden Rückens der krumme des Gezeichneten aufgeladen werden, den der Volksmund so unhöflich kommentiert. Immer aber hat die Welt einen Vorteil davon, denn sie weiß fortan, wofür sie ihn halten und was sie von ihm erwarten muß. Diesem Magicus nun soll der Kunstrichter gleichen; er darf nur töten, um wieder zu beleben. Ihm fällt es nicht zur Last, wenn die Metamorphose zum Schaden des Dichters ausschlägt, er kann nicht dafür, wenn der tragische Held sich in einen Affen verwandelt und der Bajazzo in einen Leichenbitter. Immer jedoch muß er sich dem Kunstwerk gegenüber, selbst wenn es schwach und mißlungen wäre, als Künstler erweisen, der mit der einen Hand zwar auftrennt, aber mit der andern den rohen Stoff auch gleich wieder verwebt. Welche Meisterstücke hat Lessing geliefert, als er Corneille und Voltaire zergliederte; wo gibt es komische Novellen, die sich mit Tiecks Analysen des Öhlenschlägerschen Correggio und des Houwaldschen Leuchtturms vergleichen ließen, und welchen Genuß gewährt, um doch auch aus dem positiven Gebiet etwas anzuführen, eine Rötscherische Abhandlung über ein Shakespearesches Werk! Wer das aber nicht vermag, der soll ganz davonbleiben, denn das Dekomponieren beruht auf denselben Gesetzen, wie das Komponieren, wenn das eine auch ein bewußter Akt des Verstandes ist, das andere ein unbewußter der Phantasie, und es ist gar kein Wunder, daß gerade Goethe, der große Dichter, nicht aber irgendein Philosoph, durch seine Entwicklung des Hamlet für die ganze

Shakespeare-Kritik epochemachend wurde. Dagegen halte man nun das Verfahren des Herausgebers! Er zerstückelt die Organismen freilich, wie der talmudsche Magicus, und noch ärger; nicht bloß die Akte, auch die einzelnen Szenen werden auseinandergerissen, so daß es kaum in der Fleischbank grauslicher hergehen kann, aber wo ist der Topf und wo das Feuer? Allerdings ist es eine schwere Arbeit, ein Drama wochenlang in allen seinen Teilen zu durchdenken, die Atmosphäre, in der es sich bewegt, abzugrenzen, die Instanz, unter die es seiner Natur nach fällt, zu ermitteln, damit nicht plumper Realismus gesucht werde, wo das ideale oder gar das phantastische Moment vorherrscht und umgekehrt, die so unendlich wichtigen unausgesprochenen Motive, die unmittelbar aus den Charakteren resultieren, wie die ausgesprochenen aus ihren Interessen, bis zur Wurzel aufzugraben, und alle diese mühsam gewonnenen Elemente auf den Mittelpunkt, auf den der Dichter sie bezogen wissen will, zurückzuführen, sei dieses nun eine gemeine Stecknadel, die er willkürlich dafür erklärt hat, um seine verworrenen Fäden nur überall befestigen zu können, oder sei es in Wahrheit einer der ewigen Pole, um die sich das menschliche Handeln und Leiden in bestimmten Kreisen wirklich dreht. Ein Szenarium dagegen ist leicht zusammengeschrieben, es verhält sich aber auch zur eigentlichen Aufgabe, wie das Häckselschneiden zum Garbenbinden, und gibt ein Bild vom Gedicht, wie der fliegende Häckerling vom Ährenfeld. Durch den Herausgeber lernt man die altenglischen Dichter also nur so weit kennen, als er ganze Stücke von ihnen übersetzt; seine Reproduktionen stehen nicht viel höher, wie die weitgestrickten Programme zu Balletten und Pantomimen, die auch ziemlich getreu angeben, welche Person eben auftritt und wozu sie kommt, und sich im übrigen wenig darum kümmern, ob der Ring zusammengeht oder nicht. Man vergleiche sie mit den Mustern von Lessing, Tieck, Rötscher, Börne u. a.

Der zweite Band bringt vollständig die „Hexe von Edmonton", an der Rowley und Dekker mitgearbeitet haben; dagegen wird „Perkin Warbek", aus dem nur Fragmente mitgeteilt werden, für das beste Werk von Ford erklärt. Warum wurde denn gerade dieser verstümmelt, um jener, die dem Dichter nicht einmal ganz angehört, Platz zu machen? Man sollte doch denken, daß das beste den Vorrang verdiene. Ich stelle mit den Engländern das „Gebrochene Herz" über beide, denn die Hexe von Edmonton ist zu bunt zusammengewürfelt, obgleich der Charakter der Susanna, des himmlisch milden Weibes mit ihrer stillen Resignation in voller Jugendblüte, hohen Preises würdig

ist, und Perkin Warbek war über Ford, wie unter Schiller; der eine konnte das Thema nicht bewältigen, und der andere ließ es, nachdem er jahrelang damit gespielt hatte, wieder fallen, um es gegen das verwandte, aber unendlich viel tiefere des Demetrius zu vertauschen. Von Shakespeare hat der Dichter freilich nicht mehr gelernt, wie Webster, nämlich gar nichts; auch er legt alles Gewicht aufs Detail, und davon macht das „Gebrochene Herz" natürlich keine Ausnahme, denn kein Kind kann seinen Vater verleugnen. Aber das Stück ist, trotz seiner Seltsamkeiten und Unmöglichkeiten, trotz der lächerlichen Verkleidung des Orgilus, die an ähnliche des Schillerschen Hermann in den Räubern erinnert, und trotz des geheimnisvollen Stuhls, der die Niedersitzenden fesselt und wehrlos macht, reich an erschütternden Situationen, und es genügt namentlich dem dramatischen Gesetze der Steigerung bis zum Schluß in einem an Shakespeares Zeitgenossen ganz ungewöhnlichen Grade, auch ist es verhältnismäßig sittlich rein, und die viel bewunderte unheimliche Tanzszene der Kalantha, deren starrer Trotz sich später so schön im Tode löst, verdient in vollem Maße ihren Ruhm. Wie der Herausgeber es liefert, kann es freilich keinen Eindruck machen; seine Methode ist geradezu paralysierend. „Ithokles zeigt sich dem Armostes ganz umgewandelt. Er weicht neugierigen Fragen aus, bekennt aber reuig, dem Orgilus und besonders seiner eigenen Schwester Penthea großes Unrecht zugefügt zu haben. (Zu ihm kommen Kalantha, geführt von Nearchus, Amelus, Christalla, Philema.) Nearchus bittet Kalantha, ihm ihren Ring zu schenken als Zeichen ihrer Gunst. Sie sträubt sich dagegen unter allerlei Ausflüchten, und wie er ihr den Ring vom Finger abstreifen will, wirft sie das Kleinod vor Ithokles' Füße, der es schnell aufnimmt. Ithokles will ihr kniend den Ring wieder überreichen, allein sie sagt freundlich, da er ihn gefunden habe, möge er ihn auch behalten. Er sei des Fundes wert. Nearchus macht Einwendungen, aber sie läßt sich dadurch nicht irren. (Nearchus, Kalantha, Christalla und Philema ab.) Ithokles zwingt den Amelus, ebenfalls das Gemach zu verlassen." So beginnt, um doch eine Probe zu geben, der vierte Akt; darauf kommt der Dichter zu Wort, um gleich wieder durch ein ebenso nüchternes, aller charakterisierenden Züge, ja sogar aller spiegelnden Adjektive entbehrendes Referat unterbrochen zu werden. Erst ein Stück Programm, dann einige Takte wirklicher Musik, dann die Fortsetzung des Programms; denkt euch gefälligst hier die Geige und dort die Flöte hinzu! Es ist um das „Gebrochene Herz" besonders schade, da John Ford sich in diesem Drama von seiner

vorteilhaftesten Seite zeigt, ich muß daher auf die alte Übersetzung verweisen.

Was der Band sonst noch enthält, zeugt, wie bei Webster, von einer inneren Verwilderung und einem Mangel an sittlichem Regime, welche man nicht auf eine Zeit schieben zu suchen muß, die doch auch den Shakespeare und neben ihm den Vaco hervorbrachte, oder gar auf das „naive Publikum", das uns weiter unten bei Gelegenheit Marlowes noch näher beschäftigen wird. So z. B. behandelt das Stück, das der Herausgeber unter dem Titel „Giovanni und Arabella" mitteilt, die grenelvolle, von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchende Geschichte, die schon im Hause Davids, des Mannes nach dem Herzen Gottes, spielt. Auch Calderon, der streng orthodoxe Katholik, ist nicht spröde daran vorbeigegangen, als er sie auf seinem Wege fand, aber wie hat er sich damit abgefunden! Juda verfolgt seine Schwester Thamar, wie Giovanni die Arabella, bis sie ihm erliegt; dann aber verwandelt sich seine glühende Liebe in einen noch glühenderen Haß, seine unwiderstehliche Begier in den heftigsten Abscheu, und dadurch sind wir mit einem Ruck in eine psychologische Region versetzt, die der physiologischen der Kalkverschlinger und Raupenesser genau entspricht und die nur noch das Gefühl des von Staunen und Grauen gedämpften Widerwillens, nicht aber das der Empörung in uns aufkommen läßt. Giovanni und Arabella dagegen durchschwelgen ihre Sünde, solange der Widerstand der Welt es nur irgend gestattet, und nicht, wie edle Verbrecher, die nun einmal infolge eines furchtbaren Verhängnisses nicht anders können, die aber selbst im Rausch die Schauer des Todes und das Entsetzen vor sich selbst nicht loswerden, sondern wie kluge Menschen, die über alle Vorurteile hinaus sind, die sich (man sehe die scheußliche zweite Szene des dritten Aktes) in ekelhaften Späßen und Zweideutigkeiten gefallen, und die nicht aus einem endlich ausbrechenden sittlichen Zwiespalt in der eigenen Brust, sondern an den äußeren Folgen einer entdeckten Schwangerschaft zugrunde gehen. Der Kontrast kann nicht größer sein und ist typisch; Calderon berührt das unreine Element nur widerstrebend mit den äußersten Fingerspitzen, weil sein Zweck ihn dazu nötigt, und wäscht sich dann über den ganzen Leib, Ford wühlt sich mit Behagen hinein, soweit er kann, und legt sich schlafen. Ich gehe nicht tiefer ein und lasse sogar die Katastrophe, die darin besteht, daß Giovanni Arabella ersticht, um den bestellten Mördern zuvorzukommen, und ihr dann, ohne wahnsinnig geworden zu sein, das Herz aus dem Leibe schneidet und es auf einem Dolch vor sich herträgt, stillschweigend passieren,

bin aber jederzeit erbötig, die Sektion nachzuliefern, wenn es verlangt werden sollte. Trauerspiele, wie dieses Fordsche, oder wie Websters Herzogin von Amalfi, verhalten sich zum Shakespeare und zum Schönen überhaupt, wie der Neue Pitaval zum Neuen Testament und zur Tugendlehre.

Der dritte Band gibt Proben von Lilly, Greene und Marlowe. An Lilly und seinen Hofkomödien gehen wir vorüber; er hat eine genügende Entschuldigung dafür, daß er von Shakespeare nichts gelernt hat, denn er hat ihn nicht gekannt, da er einer seiner Vorgänger war, obgleich er hier plötzlich, wie ein Gespenst, unter den Zeitgenossen erscheint. Zur Ehre des Herausgebers nur die Bemerkung, daß er Lillys Stücke besser und zusammenhängender erzählt, wie die frühern; bei ihrer großen Dürftigkeit war es freilich auch leichter. Robert Greene wird in seinen beiden vorzüglichsten Arbeiten, im „Pater Baco" und im „Flurschützen von Wakefield" vorgeführt; beide sind aber auch längst in Deutschland eingebürgert. Bei dem Pater Baco begegnet dem Herausgeber eine Unbegreiflichkeit sondergleichen. Die fabelhafte Sage von dem ehernen Kopf des gelehrten alten Mönchs, der für alle Zeiten zum ersten und zum letzten Male zu sprechen anfängt, ohne daß einer auf ihn achtet und ihm Fragen vorlegt, gehört zu den wunderbarsten und tiefsinnigsten Erfindungen der menschlichen Phantasie. Sie bildet den Mittelpunkt des Dramas, ist zwar ganz roh und unverarbeitet hineingestellt, wirkt aber dennoch wie eines der geflügelten Rosse von Ninive im assyrischen Museum zu Paris, die nicht mehr an die Hand des Bildners mahnen, sondern unmittelbar, wie das erste Glied einer ganz neuen Schöpfungskette, aus dem Kern des Erdballs emporgestiegen scheinen. Darüber sagt der Herausgeber: „Zwischen diese spannend angelegten und reizend durchgeführten Liebesgeschichten (wie sie tausendmal vorkommen, erlaube ich mir hinzuzufügen) spielen nun allerlei wunderbare Zauberkünste hindurch, wie das so im Geschmacke der Zeit lag." Das klingt doch nicht viel anders für einen Ästhetiker, als wenn ein Anthropolog den Menschen als ein Wesen schilderte, das aus Hut, Rock und Beinkleid und nebenbei aus Kopf, Rumpf und Gliedmaßen zusammengesetzt sei. Was sonst noch von Greene mitgeteilt wird, ist unbedeutend, also überflüssig. Der „rasende Roland" gibt jedoch der modernen Schauspielkunst ein Rätsel auf, was ich ihr nicht unterschlagen will, weil sich hier oder dort vielleicht ein leidenschaftlicher Regisseur mit Vergnügen an der Lösung versucht. Der Held reißt nämlich einem Diener im Wahnsinn eines seiner Beine aus, und es fragt sich, wie das auf der „realen"

Bühne zu machen wäre. Vom „Spiegel für London und England" bemerkt der Herausgeber selbst, daß dies Drama nichts, als ein moralisierendes Tendenzstück sei, eine Kapuzinerpredigt mit verteilten Rollen. Warum bringt er es denn? Greene gehört doch wahrlich nicht zu den Dichtern, die verdienen, daß man sie durch alle ihre Entwicklungsstufen geleitet und begleitet.

Anders, ganz anders steht es mit Christoph Marlowe, und nicht bloß deswegen, weil er ein stumpfer Kegel ist, dem bei seinem frühen Tode die Spitze fehlt. Marlowe kommt zwar nicht Shakespeare, denn mit dem ist er nur scheinbar verwandt, wohl aber Byron, den ich in meinem ersten Artikel als den letzten und mächtigsten Ausläufer dieser ganzen dunklen Reihe von dämonischen Nachtgeistern bezeichnet und charakterisiert habe, bei weitem am nächsten, und hat nicht bloß gedichtet, sondern leider auch, so gut die Verhältnisse es gestatten wollten, gerast und gelebt, wie er. Mit Marlowe treten wir, was wenigstens sein Hauptwerk anlangt, in eine ästhetisch reinere Sphäre ein, in diejenige, wo die Einzelschönheit, die drastische Situation, der geniale Zug, nicht mehr ihrer selbst wegen gebracht, und wo die funkelnde Perle in künstlerischer Weisheit ruhig mit der grauen Erbse vertauscht wird, wenn jene stören könnte und diese genügt. Die sittlichen Schwaden dagegen wollen noch nicht sinken, und da wir das bei einem so bedeutenden, fest in sich selbst gegründeten Geist nicht auf äußere Einflüsse zurückführen dürfen, so sei eine allgemeine Bemerkung über den Gegenstand erlaubt, wenn sie auch, wie ich dem Herausgeber bereitwillig einräume, über das gewöhnliche Geschäft des literarischen Marktrufers ein wenig hinausgeht, was ihn vielleicht verdrießt. Man hat die Ausschweifungen der späteren Lustspieldichter, der Wycherley, Congreve, Farquhar usw. immer ausschließlich auf Rechnung der Restauration und Karls des Zweiten gesetzt. Mir scheint, mit Unrecht; sie strömten größtenteils aus derselben Ader, die sich schon sehr reichlich, wenn auch in anderer Form, bei Ford, Webster, Marlowe usw. ergoß, und die in neuester Zeit wieder auch Shelleys Cenci, dieses merkwürdigste dramatische Produkt des modernen England, mit Blut und Kot versehen hat. Ich möchte die ganze Erscheinung, der wir wohl nicht bloß in der Literatur begegnen, aus dem heuchlerischen Puritanismus mit seiner strengen Sonntagsfeier und seinen zügellosen sechs blauen Montagen erklären, aus diesem plumpen Mischmasch von Jerusalem und Babylon, worin die Nation sich gefällt, und sie die zweite englische Krankheit nennen; sie erinnert an die maßlosen Unflätereien jener Wahnsinnigen, die trotz ihrer verdorbenen Phantasie prüde und

überzüchtig taten, solange sie bei Vernunft waren, und hat den nämlichen Grund.

Von Marlowe bringt der Herausgeber den Tamerlan, den Juden von Malta und Eduard den Zweiten, samt einigen ganz untergeordneten Piecen, im Auszuge, den Doktor Faust vollständig; der Jude von Malta, Eduard der Zweite und Doktor Faust sind längst durch gute Übersetzungen in Deutschland bekannt. Von dem Juden von Malta meint der Herausgeber, er sei in seiner ersten Hälfte ein wahres Meisterstück; ich lasse das, wenigstens einstweilen, dahingestellt und will nur in Erinnerung bringen, daß nicht bloß das bekannte Shakespearesche Werk den Titel: „Ende gut, alles gut" an der Stirn trägt, sondern, daß er, wie ein Motto, auf jedes Drama paßt und jedes richtet. Eduard den Zweiten rechnet er im Widerspruch mit den entscheidendsten Stimmen der englischen und der deutschen Kritik zu Marlowes schwächeren Stücken: mit demselben Recht, womit auch Goethes „Iphigenia" und Schillers „Wallenstein" bei ihrem ersten Erscheinen von den Verehrern des „Götz" und der „Räuber" so genannt wurden, denn in der Läuterung der Produkte erblicken die meisten Ermattung des Talents. Er ist weitaus sein bestes und der einzige entscheidende Beweis seiner Entwicklungsfähigkeit; den Herausgeber hat bei diesem Urteil wahrscheinlich seine feine Unterscheidung zwischen der „eigentümlichsten und der reinsten" Schöpfung eines Dichters bestimmt, die ihn auch bewog, Websters „Herzogin von Amalfi" der „Virginia" vorzuziehen, und der ich in meinem ersten Artikel schon flüchtig meine Reverenz gemacht habe. Den „Doktor Faust" stellt er, wie zu erwarten war, an die Spitze aller Marloweschen Dramen, kann aber auf einen „ausführlichen Vergleich" mit dem Goetheschen nicht eingehen. Ich fühle mich zur Ausführlichkeit auch nicht versucht, obwohl ich mich dem Vergleich nicht ganz entziehen darf, da es noch immer Leute gibt, die Goethes Gedicht bald an das bunte Marlowesche Theaterstück, bald sogar an Calderons hohlen wundertätigen Magus anknüpfen möchten, statt ihn aus Shakespeares „Hamlet" abzuleiten. In diesem wurzelt er allerdings, die Grundstimmung ist die nämliche, wenn sie auch bei „Hamlet" aus dem Schauder vor der Schlechtigkeit der Welt entspringt und bei Faust aus der Angst vor ihrer Nichtigkeit, und selbst die liebreizende Ophelia, über deren Virginität wohl noch mancher possierliche Kampf unter Kommentatoren und Kritikern entbrennen wird, ist wenigstens geistig einmal in die Wochen gekommen und kann das deutsche Gretchen nicht als Tochter verleugnen. Was Goethe dagegen mit

Marlowe zu schaffen haben sollte, ist schwer zu sagen. Der Engländer Lewes charakterisiert das Marlowesche Drama sehr hart. „Doktor Faustus" — sagt er — „hat viele glänzende Stellen, doch im ganzen ist es ein ermüdendes, sehr gewöhnliches und schlecht angelegtes Stück. Die niedrigste Possenreißerei ohne jeden Witz nimmt einen großen Teil der Szenen ein, und die ernsten Partien ermangeln der dramatischen Entwicklung. Kein Charakter ist gut gezeichnet usw." Ganz möchte ich mich ihm nicht anschließen, aber im Hauptpunkt hat er recht. Marlowe hatte nicht die leiseste Ahnung von dem Problem, was zu lösen war, und deshalb, nicht aber etwa, weil sein Publikum „andere Forderungen an ihn stellte und sich für psychologische Vorgänge und Wandlungen nicht interessierte", kam er nicht weiter. Der Herausgeber bemerkt, der englische Faust werde im Gegensatz zu dem deutschen weniger aus Durst nach höherer Erkenntnis, als aus Begierde nach Macht zu dem Bündnis mit der Hölle getrieben. Das ist sehr richtig, aber darin liegt's auch eben, daß der tiefsinnige Mythos sich in ein ordinäres Hexenmeisterabenteuer umsetzt. Vom Teufel darf der Mensch nur das annehmen, was allein durch den Teufel zu erlangen ist; zu Herrschaft und Gewalt, zu Geld und Besitz führen viele Wege, zur Erkenntnis des Guten und Bösen nur der eine, den die Schlange zeigt. Wer diesen einschlägt und unerschrocken bis zu Ende wandelt, der erreicht sein Ziel und wird auch wieder frei von ihr, denn er findet das Mittel in sich selbst, ihr den Kopf zu zertreten; wer sich aber für Dinge verkauft, die er durch eigene Kraft erringen, oder die der Zufall ihm bringen kann, dem wird mit Recht der Hals umgedreht, und er ist zeitlich und ewiglich verloren, wenigstens ästhetisch. Darum hat Faust bei Goethe die Welt *hinter* sich, als er den Pakt mit Mephistopheles schließt, und ruft aus:

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch, du bist zu schön,
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!"

bei Marlowe aber hat er sie *vor* sich und sagt:

„— Schaff' mir ein Mädchen,
Die schönste Jungfrau in den deutschen Landen,
Denn ich bin von höchst üppiger Natur."

Ganz, wie zum Mythos selbst, verhält er sich auch zu den einzelnen genialen Zügen, die ihm aufblitzen. So ist es gewiß eigentümlich gedacht, daß dem Faust in seinem geritzten Arm das Blut stockt (gefriert, wie er sich ausdrückt), als er unterzeichnen

soll, so daß er nicht kann. Aber Mephistopheles weiß auf der Stelle Rat, er holt ein Feuerbecken und bringt den störrigen roten Saft dadurch wieder zum Fließen. Wenn es so materiell hergehen sollte, wäre ein Pokal mit spanischem Wein, wie er in den altenglischen Stücken eine so große Rolle spielt, oder ein stolzes Weib mit Feuerkohlen unter den Augenwimpern immer noch vorzuziehen gewesen. Man sieht, ein „ausführlicher Vergleich" zwischen Marlowe und Goethe wäre eine Art von Blasphemie gegen den letzteren. Goethe hat allerdings auf manches zu hören und zu achten, namentlich auf den Einwand Franz von Baaders, daß das Böse noch viel tiefer gefaßt werden könne, als in seinem Mephistopheles geschieht, obgleich ich mit aller Ehrfurcht vor dem großen Denker glaube, daß diese Tiefe, die ihm an sich unbedingt eingeräumt werden muß, einen höheren Gegensatz, wie Faust, verlangt und ästhetisch nur Christus gegenüber in der Versuchungsparabel zur Geltung kommen kann. Aber um Marlowe braucht er sich ebensowenig zu bekümmern, wie um Calderon.

Ungern verzichte ich auf die Zergliederung Eduards des Zweiten, aber der Raum ist beschränkt, und ich habe noch manches zu sagen. Dem Urteil des Herausgebers über Tamerlan den Großen stimme ich im wesentlichen bei; es ist für einen Jüngling eine höchst merkwürdige Komposition. Wollte er nur nicht die Fehler des Gedichts und die Schwächen des Dichters auf das sogenannte naive Publikum des Jahrhunderts schieben! Aber das ist ein Kardinalpunkt, bei dem ich leider wieder verweilen muß. Wie denkt er sich denn dies „naive" Publikum? Die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger Jakob gingen ins Theater; sollte also nicht ein guter Bruchteil des „gebildeten" mit darunter gewesen sein? Und wie stellt er sich das „gebildete" der späteren Zeiten, die unsrige nicht ausgeschlossen, vor? Sollte sich nicht immer ein guter Bruchteil des naiven mit darunter befunden haben, oder befinden? Ich dächte doch. Blieb daher dem Dichter etwas anderes übrig, als entweder beide Gattungen von Publikum im Auge zu behalten und Abend für Abend dem ewig wechselnden plus und minus gegenüber Mathematik zu treiben, oder sich um gar keine zu bekümmern und ruhig der inneren Stimme zu folgen? Wahrscheinlich hat er das letztere gewählt, denn es gehört nicht viel dazu, um sich davon zu überzeugen, daß das dramatische Kunstwerk unter allen Umständen das Schicksal eines türkischen Selam teilt: Tausende erfreuen sich an der Farbe und dem Geruch der Blumen, Hunderte bewundern den Strauß, und einer

enträtselt den Sinn, für diesen einen ist er aber auch eben gewunden! Ich habe vor vielen Jahren einmal einen Muster-Repräsentanten des naiven Publikums kennen gelernt, einen so vollwichtigen, daß ihn die Londoner Bärenhetzen nicht besser hätten erziehen können. Ein reisender Ungar setzte sich eines Abends in einer römischen Osteria zu mir und einigen befreundeten Künstlern und tat nach den paar Wechselreden, womit eine Wirtshausbekanntschaft angeknüpft wird, ohne weiteren Übergang und ohne zu ahnen, daß sich „ein talentvoller, mit Recht hochgeachteter Dichter" in der Gesellschaft befinde, gegen uns zu unserem größten Erstaunen den Ausspruch, daß er die „Theaterstückschreiber" für die niederträchtigsten aller Menschen halte. Als wir ihn, nachdem wir von der ersten Überraschung zurückgekommen waren, mit aller Höflichkeit um seine Gründe baten, erzählte er uns mit Entrüstung den Inhalt des Königs Lear, den er in Wien gesehen hatte, ohne sich den Titel zu merken und den Verfasser zu kennen, und schloß in wahrer Berserkerwut mit der Beteuerung, so nichtswürdige Frauenzimmer, wie diese Töchter des alten braven Mannes, gebe es nicht, der schlechte Kerl habe sie der Menschheit auf den Hals gelogen, und er sehne sich danach, ihn zu treffen und ihn tüchtig dafür durchzuwalken. Wir erblickten in dieser Szene einen der höchsten Triumphe des Dichterkönigs, und wahrscheinlich würde er selbst manchen zu seiner Verherrlichung geschriebenen vielbändigen Kommentar dafür hingeben. Der Naturson war offenbar getroffen, stark getroffen, stärker vielleicht als alle Gebildeten, die mit weißen Handschuhen und Lorgnetten um ihn her saßen, zusammengenommen. Aber er hielt den elektrischen Schlag für einen Stockstreich und hätte sich an dem Blitz gern durch eine Ohrfeige gerächt, und so wird das Verhältnis wohl ewig gewesen sein und wohl ewig bleiben.

Nun, zum Abschluß, noch eine Frage an den Herausgeber. Glaubt er, daß Shakespeare eben diesen König Lear anders, etwa in der Manier, die der Schauspieler Schröder bei der ersten Inszenierung auf der deutschen Bühne nötig fand, ausgeführt haben würde, wenn er gewußt hätte, daß das ganze nächste Dezennium, ja Säkulum hindurch im Theater auf tausend „Naive", von der Art meines Ungarn, immer nur „ein Gebildeter", wie der Lord Southampton käme? Ja? Da kennt er die Autonomie des schöpferischen Gedankens und die tyrannische Gewalt, die ihm über den eigenen Erzeuger ohne Rücksicht auf dessen Wohl und Wehe verliehen ist, sehr schlecht und verwechselt den Kreationsakt mit der Uhrmacherkunst; nicht einmal der Witz läßt

sich ersticken. Nein? Dann zerfällt sein ganzes Räsonnement in nichts. Er wird sich aber wohl zum Nein entschließen müssen, denn die Naivität der Dichter soll doch gewiß nicht durch die Naivität des Publikums aufgehoben werden, und man kann doch nicht so naiv sein, daß man kaum weiß, worin man sich von der sprechenden Eselin Bileams unterscheidet, und zugleich so reflektierend und kalkulierend, daß man seine Atemzüge nach dem Perpendikel der Stadtuhr abmißt und dem Herrn Nachbar samt der Frau Nachbarin die Direktion seines innersten Denkens und Empfindens überträgt, um nur ja ihr hohes Wohlgefallen nicht zu verfehlen.

Ich habe noch vieles auf dem Herzen und leiste namentlich sehr ungern auf die Charakteristik des einzigen Zeitgenossen Shakespeares Verzicht, der wirklich etwas von ihm gelernt hat und dessen der Herausgeber bis jetzt mit keiner Silbe gedenkt. Aber ich breche ab, um meine Leser nicht zu ermüden und verspare mir das, sowie alles übrige, auf den vierten Artikel, zu dem der vierte Band mir hoffentlich bald die Gelegenheit bieten wird. Nur eine vorläufige Bemerkung muß ich mir noch gestatten.

In dem Programm dieses Werkes wurden lauter neue Stücke versprochen, und zwar solche, welche die von Tieck, Baudissin, Kannegießer, Bülow ꝛc. ꝛc. längst mitgeteilten an Vortrefflichkeit und Wert „mit wenigen Ausnahmen“ weit überwiegen sollten, so daß man unwillkürlich an die Diamantenhöhle der Tausendundeinen Nacht mit ihrem „Sesam, öffne dich“ erinnert wurde, an der die Weisen des Morgenlandes ahnungslos vorüberzogen, und die einer, der kein Weiser war, plötzlich durch einen Zufall entdeckte. Die vorliegenden drei Bände enthalten aber bereits sechs, wenn nicht sieben (über die Hexe von Edmonton bin ich im Zweifel) von jenen alten, nicht bloß dem Kenner, sondern jedem Gebildeten aus dem Publikum hinreichend bekannten Stücken, und sie werden der Mehrzahl nach vom Herausgeber selbst ausdrücklich als die vorzüglichsten hervorgehoben. Durch diese Tatsache dürfte mein im ersten Artikel auf die allerbescheidenste Weise vorgebrachte Zweifel, ob einem Manne, wie Tieck, denn wirklich das Beste entgangen sein könne, doch wohl einigen Grund erhalten! Ich darf den von der nüchternen Realistenschule des Tages so hart geschmähten großen Dichter doch nennen und als Autorität zitieren? Auch von Shakespeare hieß es in England einmal, daß „jeder Affe sich besser auf die Natur verstehe und jeder Pavian mehr Geschmack besitze, wie er, und daß in dem Wiehern eines Pferdes mehr Verstand, in

dem Murren eines Kettenhundes mehr lebendiger Ausdruck und Menschlichkeit zu finden sei, als in seinem tragischen Pathos".

---

## Brunhild.

Eine Tragödie aus der Nibelungensage. Von Emanuel Geibel. Stuttgart und Augsburg bei Cotta. 1858.

Ob das Nibelungenlied die dramatische Behandlung vertrage oder nicht, ist seit lange eine offene Frage der Literatur. Der Versuche liegen mehrere vor, aber keiner ist entscheidend gewesen, obgleich sich in Fouqué ein echt poetisches und in Raupach ein unbestreitbares theatralisches Talent dazu ansetzte. Es ist bekannt, daß Fouqués „Held des Nordens", der sich freilich nicht unmittelbar an das Nibelungenlied anschließt, sehr warm von Jean Paul belobt wurde, und das sogar, was wir heutzutage kaum noch begreifen, auf Kosten Schillers; es ist nicht weniger bekannt, daß Raupachs „Nibelungenhort" sich ebensogut wie seine Hohenstaufen die Bühne eroberten. Fouqués Dichtung ist auch wirklich nicht arm an einzelnen charakteristischen Zügen, aber sie leidet an jener gesuchten Erhabenheit, die ebenso einförmig als unerträglich ist und die Zirkulation des Blutes aufhebt, so daß die Menschen erfroren umfallen, wie auf hohen Alpen; er stellt Geschöpfe hin, die mit uns gar nicht mehr verwandt sind, weil sie, wie die Bewohner des Mondes, wenn er deren hätte, ohne Luft und Wasser leben können. Raupachs Drama ist mit der gewohnten Geschicklichkeit des Verfassers auf den Theatereffekt berechnet und wird seinen Zweck auch selten verfehlen, wenn die Hauptrollen gehörig besetzt werden; an und für sich betrachtet, bleibt es auch hinter den bescheidensten Ansprüchen zurück und gleicht einem buntscheckigen Gemälde, das zum Teil aus einem zerschnittenen Nürnberger Bilderbogen, zum Teil aus den Resten und übriggebliebenen Fetzen eines Michelangelo zusammengeklebt ist. Das gewaltige Epos, das zugrunde liegt, ließ sich nicht ganz zerstören, hier und da ragt in die moderne Bettelwirtschaft noch der eine oder der andere der riesenhaften ursprünglichen Umrisse hinein, hin und wieder zeigt einer der urweltlichen Recken noch die eherne Faust. Aber das Alte taucht nur auf, um das Neue totzuschlagen und dann wieder spurlos zu verschwinden. Der Grund des Mißlingens liegt in beiden Fällen in der Motivierung. Fouqué motiviert gar nicht, er stellt

seine Helden wie mathematische Größen hin, und wenn sie nun im Tode den Hauptspaß des Lebens erblicken und im Schlangenturm, von den Würmern schon angefressen, noch Kampf- und Schlachtlieder singen, so überrascht uns das so wenig, wie irgendeine neue Bestätigung des alten Satzes, daß zweimal zwei vier sind, rührt und erschüttert uns aber auch ebensowenig. Raupach dagegen motiviert verkehrt; er bleibt stehen oder trippelt im Hahnenschritt näher, wo er nicht schnell genug vorübereilen könnte, und zieht Siebenmeilenstiefeln an, wo er verweilen sollte. Denn, wie alle, denen die Einsicht in die Natur des Mythos versagt ist, will er das Ungeheure, das auf Glauben rechnen muß, weil es alles Maß überschreitet, motivieren und läßt dabei die Momente, wo die Recken zum Menschlichen zurückkehren und wo der Dichter sie dem Gemüt näherzuführen vermag, unbenutzt. Der neueste Bearbeiter, Emanuel Geibel, hat nun ganz einfach mit dem Mythos gebrochen und alles, was an ihn erinnert, über Bord geworfen; dieser Ausweg scheint uns jedoch der unglücklichste von allen. Zunächst gelingt das Manöver nicht ganz, der Lindwurm und die Tarnkappe werden zwar beseitigt, aber die Brunhild mit ihrer Riesenkraft bleibt übrig und nimmt sich ungefähr so aus, wie ein Walfisch unter Blumen und Schmetterlingen, während er doch mit dem Robben oder dem Hai spielen müßte. Dann aber vernichtet das Manöver geradezu den Stoff, und würde, wenn es unumgänglich notwendig sein sollte, nur beweisen, was von so mancher Seite mit Nachdruck behauptet wird, daß dieser sich für die dramatische Behandlung durchaus nicht eignet. Denn das Eigentümliche desselben liegt ja eben in der wunderbaren Mischung des Ungeheuren und des rein Menschlichen, und wenn man diese dunkle, blutige Fabel, die recht gern aus einer Hofgeschichte hervorgegangen sein kann, wieder zur Hofgeschichte herabsetzt, so ist die Frage erlaubt, warum man nicht noch einen Schritt weiter ging und auch die Namen strich. Von Hagen erträgt man's nicht, wenn er über Zurücksetzung klagt und sich mit einem alten Hunde vergleicht, der aus der Tür gejagt wird; sein Grimm stammt aus einer andern Quelle. Aber einem quiesszierten Hofmarschall würde man mit Ruhe zuhören und ihm, wenn der Mann sonst brav und gut wäre, sein herzliches Mitleid schenken. Das Stück ist daher als ein unbedingt verfehltes zu bezeichnen, solange man es als den dritten namhaften Versuch betrachtet, das Zaubergold des Nibelungenhorts zu heben; sonst aber steht es in nichts hinter dem „König Roderich" des Dichters zurück und ist ebenso reich an sinnigen Gedanken, zarten Empfindungen und reizend ausgemalten Bildern wie dieser.

Daß es bei einem so großen Mißgriff im ganzen für die Literaturfrage selbst nichts entscheidet, braucht nicht erst bemerkt zu werden.

---

## Studien und Kopien nach Shakespeare.

Von Franz Dingelstedt.

Pest, Wien und Leipzig. Hartlebens Verlags-Expedition. 1858. 1858.

Unter einem sehr bescheidenen Titel verbirgt sich hier eine Leistung von seltener Gediegenheit. Man traut seinen Augen kaum, wenn man weiß, wie das Inszenieren Shakespeares seit seiner ersten Erscheinung auf manchen deutschen Bühnen betrieben wird, und aus diesem Buch ersieht, daß es doch auch zur Kunst gesteigert werden kann. Man glaubt zu träumen, wenn man statt des brutalen Rotstifts, der oft ärger in einem Shakespeareschen Stück wütet, wie die Axt des Holzfrevlers in einem Walde, einen feinen, fast priesterlichen Geist erblickt, der mit jener heiligen Ehrfurcht, die alles Lebendige einflößen soll, ans Werk geht und keinen Moment vergißt, daß es sich „um ein Opfer, nicht aber um eine Metzgerei" handelt. Man faßt Hoffnung, daß eine Zeit kommen könne, wo der größte dramatische Dichter aller Völker nicht mehr bloß das Seil herzugeben braucht, auf dem die Virtuosen tanzen, und das sie sich gewöhnlich aus seinem innersten Eingeweide zusammendrehen lassen, sondern wo er sich, wie in den Tagen, die er selbst erlebte und mit unvergänglicher Glorie schmückte, in seiner alten Majestät, aber auf einem erhöhten Piedestal und in einem neuen Purpurgewand, das drei Jahrhunderte mit den reichsten Perlen besetzten, wieder erheben darf.

Neben der Wissenschaft der Kunst, welche die Systeme der Ästhetik vervielfältigt und die Monographien häuft, hat sich ganz im stillen, von der stolzen Schwester kaum bemerkt und darum so wenig durch ihren Tadel beirrt, als durch ihr Lob verwöhnt, eine schlichte Literatur der Praxis entwickelt. Diese macht nicht auf die letzten Gründe der Dinge Jagd, sie begnügt sich, ganz einfach die Routine zu überliefern und dafür zu sorgen, daß kein einziger glücklicher Griff, der einmal entdeckt wurde, wieder verloren gehe, aber das ist auch unendlich dankenswert, und für den Künstler jedenfalls viel fruchtbarer, als das allgemeine Ästhetisieren, das ihn sehr wenig fördert und ihn im Grunde auch gar nicht fördern soll und will. Die Zahl der hieher gehörigen Schriften ist nicht gering, wenn man auch bloß

bei der Poesie stehen bleibt, und es wäre ein lohnenderes Geschäft, aus ihnen ein praktisches „Not- und Hilfsbüchlein" für den Dichter zusammenzustellen, als die Betrachtungen über die Natur des Schönen durch eine neue zu vermehren. Um von dem Opitzschen Traktat „von der deutschen Poeterei", mit dem allenfalls zu beginnen wäre, gleich auf unsere Zeit und auf das Drama hinüberzuspringen, so erinnere ich nur an das Leben Schröders von Meyer und an Friedrich Ludwig Schmidts Aphorismen; selbst Holbeins „Bühnenwesen" enthält manche beachtungswerte Bemerkung, und wie viel ist in Autobiographien z. B. in denen von Brandes und Iffland, niedergelegt. Als die eigentliche Spitze aber ist das Werk zu bezeichnen, das Dingelstedt der Literatur in seinen „Studien und Kopien nach Shakespeare" jetzt übergeben hat. Denn hier fällt die praktische Einsicht mit der ästhetischen ganz zusammen und stellt ein Musterbild der Vermittlung auf, das sich gleich weit vom starrsinnigen Festhalten am Unmöglichen, wie vom leichtsinnigen Verschleudern des Notwendigen entfernt hält.

Ich kann zwar von meiner bei einer früheren Gelegenheit ausgesprochenen Überzeugung, daß Shakespeare dem deutschen Theater Arzenei bleiben muß, nicht aber Speise werden darf, noch immer nicht abgehen. Allein er ist trotzdem von unberechenbarer Wichtigkeit für uns, und darum ist es auch nicht gleichgültig, in welcher Gestalt er unter uns erscheint. Daß die Schlegel-Tieckſche Übersetzung viel zu wünschen übrig läßt, besonders derjenige Teil derselben, welcher Tiecks Namen trägt und höchst zweideutigen Ursprungs ist, kann keinem Zweifel unterworfen sein. Ob durch die gemeinschaftliche Tätigkeit der namhaftesten deutschen Dichter und Schriftsteller eine bessere zustande kommen wird, wie Dingelstedt in schönem Vertrauen zur deutschen Einheit erwartet, wird die Erfahrung lehren. Jedenfalls ist die Sache nicht so dringlich. Daß man aber bei der Inszenierung endlich mit der alten Methode entschieden brechen muß, wenn statt des ganzen Shakespeare nicht bloß das psychologische Moment in ihm zur Geltung kommen soll, steht fest. Denn ein Stück von ihm für die Bühne einzurichten, ist, je nachdem man die Sache faßt, entweder die leichteste oder die schwerste aller Aufgaben. Es wird von Raupach erzählt, daß er, als er seine russische Professur aufgegeben hatte, in Berlin jahrelang Tag für Tag das Theater besuchte, immer den Dichter des Abends, sowie den Bleistift in der Hand und jedes Bravo, das der Schauspieler herausquetschte, jedes naßgeweinte Taschentuch, jeden entzweigeklatschten Handschuh sorgfältig an der rechten Stelle im

Buch anzeichnend. Man wunderte sich über den Kauz, man lachte ihn aus, aber er ließ sich nicht beirren, denn er hatte den Entschluß gefaßt, für das nächste Dezennium deutscher Bühnenkönig zu werden, und er sammelte sich auf diese Weise, unbekümmert um Aristoteles und Lessing, das Knallsilber ein, das er später zur Erbauung seines Publikums in seinen „dramatischen Werken ernster und komischer Gattung" mit großem Erfolg verpuffte. Auf dem nämlichen Wege gelangt man zu der Kunst, die Shakespeareschen Dramen in Paraden zu verwandeln, und sie wird, allerdings mit einzelnen rühmlichen Ausnahmen, ein halbes Jahrhundert und länger, rüstig geübt. Das gibt noch immer lärmende Aufführungen, von denen sich aber der Kenner, dem es nicht darum zu tun ist, bloße Psychologie in Szene gehen zu sehen, mit Gleichgültigkeit oder Unwillen abwendet. Etwas ganz anderes gehört dazu, sich in das innerste Zentrum dieser riesigen Komposition zu versetzen und sie von da aus ohne Beeinträchtigung der Harmonie in allen Teilen gleichmäßig zusammenzuziehen und der Faßlichkeit näherzuführen. Für diese Kunst hat Dingelstedt in seiner Behandlung des „Sturms", denn gegen den Macbeth wären vielleicht zugunsten Schillers noch einige „Einwendungen" zu machen, nach meiner auf genauer Prüfung beruhenden Überzeugung, die Regel des Polyklet aufgestellt, und damit ist bei der zarten, unendlich leicht verletzlichen Natur des Stückes sehr viel geschehen.

## Das deutsche Theater.

1859.

Wer über das deutsche Theater ein ernstes Wort zu sprechen unternimmt, der kommt den meisten so vor, als ob er über eine Kinderklapper philosophische Betrachtungen anstellen oder, wie Swift, über einen Besenstiel predigen wolle. Die Zeiten sind vorüber, wo man mit Schiller übereinstimmte, wenn er in jugendlichem Enthusiasmus die Schaubühne für eine moralische Bildungsanstalt erklärte und den Histrio, nachdem man ihm lange genug den Zutritt in anständige Gesellschaft verweigert, ja das ehrliche Grab auf dem Kirchhof bestritten hatte, als den Hohenpriester der Humanität zu ehren anfing, von dem man die ästhetische Läuterung der Menschheit erwartete, da die ethische, trotz Mosen und den Propheten, mißglückt war. Auch die Zeiten sind vorüber, wo das Theater, wenn man ihm auch nicht mehr einen erhöhten Mittelplatz zwischen Kanzel und Katheder anwies, doch noch für die illuminierte Uhr gehalten wurde, auf die man

nur zu schauen brauchte, um genau zu erfahren, wie es mit der dramatischen Nationalproduktion stand, und wo man es besuchte, um sich an dem geistigen Ringkampf der hervorragendsten Dichterkräfte zu erfreuen. Ja sogar die Zeiten sind vorüber, wo das Theater doch wenigstens noch für die beste Unterhaltung galt, und wo ein neues Stück ein Stadt- und ein Familienereignis war, dem man mit Spannung entgegensah und das man mit Behagen genoß oder mit Resignation hinnahm. Keiner sucht in den Hallen noch Bildung, wo, so stolz sie auch dastehen und so prahlerisch die Inschriften auch lauten mögen, die Bilder sinn- und planloser durcheinanderfliegen, wie die Karten, mit denen die Kinder spielen; jedermann weiß, daß der Dichter überall eher anzutreffen ist, als auf den Brettern, die bloß seinetwegen zusammengezimmert sein sollen, und das muß ein ganz verlorener Abend sein, den jemand noch ans Theater wendet, wenn ihn anders nicht ein Virtuos oder ein sonstiger Nebenreiz hineinlockt.

Daß es so steht, ist gewiß. In Berlin gehen, wie die Zeitungen melden, die Klassiker nur dann noch etwas häufiger in Szene, wenn die Tantiemensumme für die Novitäten zu hoch aufläuft, d. h. wenn sie etwa den hundertsten Teil dessen zu betragen droht, was für Toiletten und Dekorationen mit Vergnügen und im Gefühl unabweislicher Notwendigkeit verausgabt wird. Und in Wien werden Ausstattungsstücke gegeben, über welche die allerdevotesten Tagesblätter mutig genug sind zu bemerken, daß die Direktion, wenn sie eine Modenausstellung veranstalte, doch auch die Kleiderkünstler zur Beurteilung einladen möge, statt der Ästhetiker. Berlin und Wien bilden aber in ihrer reichen Dotierung die Pole des deutschen Theaterlebens; München und Dresden entscheiden nicht, selbst wenn sie sich einmal zu einem selbständigen Schritt versucht fühlen, und Weimar, Stuttgart usw. können nur experimentieren. Daraus folgt denn, daß eine Kontrolle, die nicht darauf ausgeht, die sämtlichen Schnupfenfieber und Heiserkeiten der Schauspieler zu Buch zu bringen, um allenfalls Schlüsse über die klimatischen Verschiedenheiten der deutschen Länder daraus abzuleiten, sich auf Wien und Berlin beschränken darf und dennoch genau erfährt, wie es bei uns mit dem Musendienst steht. Darnach also wollen wir uns verhalten, die ganze Angelegenheit aber einer sehr ernsten und unausgesetzten Aufmerksamkeit unterziehen.

Denn es ist ein ebenso wunderlicher, als gewöhnlicher und weitverbreiteter Irrtum, daß derjenige, der das deutsche Theater für schlecht erklärt, sich auch nicht mit demselben befassen dürfe.

Im Gegenteil, das Theater ist zu allen Zeiten, namentlich aber in der unsrigen, ein so wichtiges Institut, daß man es mit allen Mitteln wieder zu heben suchen muß, wenn es tief gesunken ist. Mag man über die ästhetische Erziehung des Menschen denken, wie man will, so viel ist gewiß, daß das Moment der Erhebung, dessen wir so nötig bedürfen, wie der Selbstvergessenheit, die der Schlaf gewährt, uns in unserer Zeit nur noch durch die Kunst kommen kann. Die Religion bietet es nicht mehr dar, und der Patriotismus bietet es noch nicht dar; die Kirche, an der einst auch ein Zweifler, wie Faust, nur zitternd und zähneklappernd vorbeischlich, wenn Orgelton und Glockenklang zum Eintritt luden, vereinigt die verschiedenen Stände des Volks nicht mehr in ihrem Schoß, und der Staat ruft sie noch nicht zusammen. Dies ist eine Tatsache, die man beklagen oder preisen, die man aber sicher nicht in Abrede stellen kann. Wir erinnern bloß an sie und lassen es ununtersucht, ob die Kirche durch Zwangsmaßregeln, wie es in evangelischen Ländern z. B. die gebotenen Sonntagsfeiern sind, die ungeheure Kluft, die sich zwischen Glauben und Wissen aufgetan hat, wieder ausfüllen wird, und ob der Staat wohl tut, wenn er auf die Begeisterung seiner Bürger Verzicht leistet, um ihrem Vorwitz zu entgehen; sie beweist aufs unwidersprechlichste, daß das höchste Bedürfnis des Menschen nur noch in der Kunst seine Befriedigung findet, ja, daß Staat und Kirche selbst erst in ihr zur Verklärung gelangen, da nur sie in beiden das von allen Parteizerklüftungen und konfessionellen Streitigkeiten unberührbare Ideal erfaßt. Die Spitze der Kunst aber ist das Drama, und das Drama kommt freilich nicht erst durch das Theater zur Entfaltung, wie man gern behauptet, obgleich schon Aristoteles das Gegenteil sagt, wohl aber nur mittels desselben zur ganzen und vollen Wirkung. Es kann daher nie gleichgültig sein, wie es beschaffen ist, denn wenn es, wie in unseren Tagen, Charakter und Würde bis auf den Grad einbüßt, daß die Bildung sich mit Ekel und Widerwillen von ihm abwenden muß, so ist eben auch der letzte Tempel zertrümmert worden, in dem man sich noch in schöner Gemeinschaft zusammenfand, um das zu verehren, was „die Welt im Innersten zusammenhält“, und man hat nur noch die Wahl zwischen dem trivialen Spaß, dem denn auch so viele nachrennen, und der tiefsten Einsamkeit.

Wir sind, um einen Ausdruck von dem alten Tieck zu entlehnen, endlich ganz unten im Keller, wo die Ratten hausen, die faulen Dünste ziehen und das schmutzige Wasser sickert, an der Hand unserer Musageten angelangt und müssen nach dem

allgemeinen Naturgesetz, das den Stillstand ausschließt, wieder hinauf. Dies wird selbst von der Seite zugegeben, die es gewiß bis zum letzten Augenblick verhehlt und verheimlicht hat. Die Theaterdirektoren haben in Dresden getagt und die Unhaltbarkeit des jetzigen Zustandes offen vor ganz Deutschland bekannt. Nur ist es ihnen dabei ergangen, wie es in der Beichte öfter gehen soll. Sie haben sich länger bei den fremden, als bei den eignen Sünden aufgehalten, sie haben uns erstaunlich viel von den Umtrieben der Theateragenten erzählt, aber sehr wenig von dem eigenen Schlendrian, durch den diese allein möglich wurden, und sie schrien doch in Wahrheit nur über das Schwert, das sie sich selbst in die Brust gestoßen hatten. Nichtsdestoweniger trafen sie den rechten Punkt, denn gerade diese Unterhändler mit ihren schmutzigen Winkelblättern sind schuld daran, daß die Kunst zwischen dem Dichter, der sie verachtete und verschmähte, und den Bühnenvorständen, die ihrer nicht entbehren zu können glaubten, allmählich so groß geworden ist. Die Faiseure, die Rollen schreibenden Schauspieler sowohl, wie die „bearbeitenden" Übersetzer und die vom Roman und der Reisenovelle zum Theaterstück herüberspringenden Literaten, erkannten sie willig als Patrone an, und nun war das Kind des Hauses bald verdrängt, um dem Bastard Platz zu machen. Denn nicht allein, daß die plattesten Machwerke den poetischen Produktionen den Zutritt versperrten, das Publikum verlor auch die Empfänglichkeit für sie, und wenn sie sich einmal bis zu den Lampen hindurcharbeiteten, so wurden sie angestarrt, wie der steinerne Gast, der auf der Maskerade erscheint, und dienten nur dazu, den Triumph der Gemeinheit zu erhöhen und in gewisser Art als einen wohlberechtigten zu bestätigen. Man braucht die Kirche nur in einen Ballsaal zu verwandeln, so will jedermann auch auf der Kanzel statt des Predigers den Spielmann sehen, und man braucht nur fünfzigmal die „Grille" zu geben, um sicher zu sein, daß der „Prinz von Homburg" nicht gefällt, wenn man ihn folgen läßt. Sobald das ideale Drama aber auf dem Theater keinen Boden mehr findet, hat dieses auch aufgehört zu existieren, und es ist ganz einerlei, ob der Hund des Aubry, dem Goethe einst weichen mußte, seine Künste darauf treibt, oder ob die Menschen-Daguereotypie in Schröders oder Ifflands Sinn darauf gepflegt wird. Man traf in Dresden daher allerdings den rechten Punkt; ob man sich aber auch über die rechten Mittel verständigt hat und ob man diese energisch zur Anwendung bringt, werden wir sehen, wenn wir zur Prüfung der beiden großen Theater übergehen, die wir, indem wir zunächst einen kurzen historischen Überblick

des letzten Dezenniums voranschicken, auf Schritt und Tritt zu begleiten gedenken. Wir zweifeln stark daran, denn wir werden nichts von einer Hebung und Läuterung des Repertoirs gewahr, von der man doch ausgehn müßte, wir sind auch weit davon entfernt, uns der Hoffnung zu ergeben, daß unsere Bemühungen viel zur Verbesserung des miserablen Zustandes im ganzen beitragen werden, aber wir glauben doch zur Abstellung manches Detailunfuges, der in der Stille betrieben wird, durch schonungslose Aufdeckung desselben das Unsrige tun zu können, und wir wollen, nun wir nachgewiesen haben, daß die Bühne zuweilen zwar sehr schlecht, aber nie gleichgültig ist, nicht ermüden, an das zu mahnen, was der Nation früher oder später wieder zu einer verhelfen kann.

---

## Ein Selbstporträt von Karl Gutzkow.

1860.

Für den psychologischen Kriminalisten ist bekanntlich die Form eines Bekenntnisses in den meisten Fällen weit wichtiger, als die Materie. Das Verbrechen ist bei dem ungeheueren Apparat, welcher der Justiz im modernen Staate zu Gebote steht, in der Regel leicht herausgebracht, und mit Ausnahme sehr weniger Länder reicht der vollständig gegliederte Indizienbeweis auch ohne das ausdrückliche Geständnis des Inkulpaten zur Verurteilung hin. Aber wenn es sich nicht bloß darum handelt, das Verhältnis einer Tat zum Gesetz zu ermitteln, sondern wenn das viel wichtigere Verhältnis des Menschen zu seiner eigenen Tat festgestellt werden soll, so braucht man ihn selbst, das Wort seines Mundes, den Blick seines Auges, das Mienenspiel seines Gesichts. Dann ist es, wenn die Legislatur es anders nicht aus zu weit getriebener Humanität in sein eigenes Belieben gesetzt hat, ob er gehenkt werden will oder nicht, vollkommen gleichgültig, ob er leugnet oder bekennt, denn der Mensch kann leugnen, wie Desdemona, und bekennen, wie Jago. Man will eben nur den stillen Grund der Seele erforschen, der alles bindet und bedingt, und es gibt Momente der Leidenschaft und der Aufregung, in welcher dieser, wie der Meeresboden bei Erderschütterungen, mit einer gewissen Naivität ganz nackt und unverhüllt hervortritt. Auf solche Momente ist der juristische Psycholog besonders gespannt, denn sie bieten auch für das verschlungenste Rätsel den Schlüssel dar, und nicht selten spricht er los, wo das Gesetz verdammt, und umgekehrt, sobald er ihn hat.

Einer ähnlichen Erscheinung begegnet man zuweilen bei Künstlern und Schriftstellern, ähnlich natürlich nur im psychologischen, nicht etwa auch, wenn es erst bemerkt zu werden braucht, im moralischen Sinne. Jahrelang beschäftigt man sich mit dem einen oder dem anderen und wird nicht mit ihm fertig. Plötzlich nimmt er selbst sein Eingeweide in die Hand, und nun begreift man, warum er so schlecht oder so gut verdaut. Davon hat Karl Gutzkow kürzlich in seiner Besprechung der von dem Prinzregenten von Preußen zur Ermunterung des deutschen Dramas errichteten Schillerstiftung ein schlagendes Beispiel gegeben. Wem wäre dieser vielseitige und unermüdliche Autor, von Sympathie und Antipathie ganz abgesehen, nicht in psychologischer Beziehung höchst merkwürdig gewesen? Wen hätten seine Romane und Schauspiele, wie seine Abhandlungen und Kritiken nicht oft in Erstaunen gesetzt, wenn auch nicht immer in dem Sinne, den er selbst beabsichtigt haben mochte? Von der „Wally" an, in welcher der schönste Zug eines altdeutschen Gedichts durch die Übertragung in den modernen Salon zum scheußlichsten Raffinement degradiert wird, bis zu den „Rittern vom Geist", in denen ein fallender Schrank die endliche Entscheidung herbeiführt: wie oft muß man den Kopf schütteln, ehe man einmal zum Nicken kommt. Wer fühlt sich nicht durch dramatische Ideen, wie die des „weißen Blatts" oder des „dreizehnten November" in die Region entrückt, wo der Mensch anfängt, sich für ein Gerstenkorn zu halten und die Henne ängstlicher zu fliehen, wie den Tiger? Und wem sind Urteile, in denen sich der schärfste Blick für das Einzelne nicht selten mit der absolutesten Blindheit für das Ganze verbindet, nicht peinlicher, wie das Gewäsch der stumpfesten Trivialität? Dazwischen dann die höchst vortrefflichen Daguerreotypen in den „Rittern vom Geist" und „das Urbild des Tartüffe", ein satirisches Lustspiel, das in seiner Art vollendet genannt werden kann, sowie manche von dem richtigsten Instinkt zeugende Charakteristik gesellschaftlicher Zustände in den „Zeitgenossen" usw. Man erzählt von einem Proteus, der verdammt sein soll, sich in alle möglichen Mondkälber zu verwandeln, zwischendurch aber auch zur Belohnung und Erholung in Menschengestalt auf der Bühne erscheinen und ein vernünftiges Wort sprechen darf. Auf drei Metamorphosen eine Menschwerdung, aber eine buckligte, auf drei buckligte eine regelmäßige, aber eine schwächliche, auf drei schwächliche eine normale. An diesen Proteus fühlt man sich zuweilen durch unseren Autor erinnert. Wer hatte das Geheimnis seiner Natur? Niemand, als er selbst, und er hat es

jetzt verraten. Worauf läuft es hinaus? Auf eine Organisation, in der das begleitende Motiv an die Stelle des bestimmenden getreten ist, die kleine beiläufige Triebfeder an die Stelle der großen. Das erklärt alles; wir aber haben es jetzt nachzuweisen, und zwar aus dem eigenen Bekenntnis.

Der Prinzregent von Preußen hat einen Preis von tausend Talern ausgesetzt, der zu Ehren Schillers alle drei Jahre für das innerhalb dieser Frist erschienene beste Drama durch ein aus neun Notabilitäten gebildetes Gericht zuerkannt und dem eine Medaille hinzugefügt werden soll. Nach unserer Meinung hat die Literatur alle Ursache, sich dazu Glück zu wünschen, denn es ist das erstemal, daß der Staat, der sie früher, wie einige unvergeßliche Bundesbeschlüsse beweisen, nicht bloß schutzlos, sondern auch rechtlos ließ, indem er gar kein geistiges Eigentum anerkannte und nur hie und da für Bücher, Musikalien und Bilder ein dürftiges Privilegium erteilte, ihr gegenüber feierlich eine Verpflichtung übernimmt. Es ist ganz gleichgültig, ob der Staat für diesen hochwichtigen Akt augenblicklich die beste Form gefunden hat oder nicht; genug, man hat es nicht mit einem jener unproduktiven Einfälle zu tun, aus denen die bisherigen Theater-Preisausschreibungen hervorgingen und denen noch ganz zuletzt in Österreich die Rückerstreckung des Tantiemensegens auf die älteren Landeskinder poetischen Schlags entsprang, sondern es handelt sich um eine Institution für alle Zeiten, die sich trotz aller möglichen Mißgriffe auf dem Wege der Erfahrung, wie alles Menschliche, nach und nach entwickeln kann und wird. Der Künstler, der Dichter, existiert jetzt für den Staat, wie der Soldat und der Beamte, er existiert auch dann, wenn er nicht Vorleser bei Hofe ist, und das hat Schiller ihm erkämpft, derselbe Schiller, wohl gemerkt, dessen Tell, wie verlautet, von einem Vorgänger des Prinzregenten aus dem Theaterrepertoire der Metropole eigenhändig gestrichen wurde, und das einer Stelle wegen, die bedeutend zu der unwiderstehlichen Volkserhebung mit beigetragen haben dürfte, welcher er selbst Thron und Krone verdankte. Kein Unbefangener wird leugnen, daß dies im ganzen und allgemeinen ein großer Fortschritt ist, soviel er auch im einzelnen gegen die Zusammensetzung des Preisgerichts und gegen die Statuten desselben einzuwenden haben mag; Karl Gutzkow glaubt dagegen, die deutsche Literatur müsse gegen diese Institution den allerentschiedensten Protest einlegen, denn ihr innerstes Wesen sei die Ungerechtigkeit und ihre unausbleibliche Folge die gänzliche Überlieferung der deutschen Bühne an Übersetzer und Lohnarbeiter, ja, sie

führe geradewegs nach Rußland! Bei einer so schreienden Meinungsverschiedenheit wird der Leser auf die Gründe begierig sein, die uns und dem Prinzregenten — denn dieser wird förmlich apostrophiert und um Zurücknahme seiner Entschließung angegangen — entgegengesetzt werden. Sie sind alle aus einem der Logik und dem gemeinen Manne ziemlich unzugänglichen Gebiet, nämlich aus „dem stillen Walten der Dichterseele" hergenommen, werden aber zu unserem Glück durch Zeugenzitationen historisch illustriert und dadurch dem ordinären Tageslichte, in dem wir uns bewegen, etwas näher gebracht. Was ist denn nun für dies „stille Walten" von einer so wohlgemeinten Maßregel Gefährliches zu besorgen? Die „Dichterseele", die im Namen aller anderen das Wort ergriffen hat, erwartet das Äußerste, denn sie spricht geradezu von einem Damoklesschwert, das über ihr aufgehängt sei, und dieser Ausdruck beweist, daß „wir in höchsten Nöten seind". Woher kommt aber diesem Schwert seine bedrohliche Schärfe und sein tödliches Blinken? Daher, daß nur einer gekrönt werden, d. h. den Preis und die Medaille erhalten kann, und daß das letzte Dezennium allein uns Deutsche mit mehr Dramatikern beschenkt hat, als die Literaturen aller gebildeten Völker Europas zusammen besitzen, selbst wenn wir, wie hier beim Ablesen der Regimentsliste geschieht, die Birch-Pfeiffer, die fruchtbare Mutter und Großmutter so vieler gelehrigen Kinder und Enkel, undankbarerweise nicht mitzählen, als ob sie bereits zu den Klassikern eingegangen wäre, statt noch rüstig mitzuringen. Wie? — wird der Leser ausrufen — das ist ja auch das Schicksal der meisten Prinzen, nur einer wird König, und doch erschießen die übrigen sich nicht oder gehen auch nur als Anachoreten in die Wüste, obgleich sie keineswegs, wie die Sonnensöhne Apolls, alle drei Jahre auf einen Thronwechsel rechnen dürfen! Wir ließen „die Dichterseele" nicht ausreden. Das Krönen selbst würde so entsetzliche Folgen nicht haben, wenn man sich nur von der Konkurrenz ausschließen könnte, aber daß man konkurrieren muß, d. h. daß nicht bloß die heimlich und anonym einlaufenden und manuskriptlichen Geburten, sondern auch die im Druck und auf der Bühne erscheinenden legitimen Sprößlinge Berücksichtigung finden sollen und sogar ausschließlich und allein, das muß Schriftsteller von Ehrgefühl bewegen, dem Theater den Rücken zuzuwenden. Man sollte allerdings glauben, gerade diese Bestimmung, welche den Spruch des Preisgerichts doch großenteils von der öffentlichen Meinung abhängig macht, sei ganz vortrefflich; doch dabei dürfen wir nicht verweilen, wir haben es nur mit dem Fluch,

der in der Konkurrenz liegen soll, zu tun. Dieser Fluch ist nun ein allgemeiner und wird dadurch fast so erträglich, wie der Tod, gegen den niemand die Waffen erhebt, weil ihm niemand entgehen kann; wir konkurrieren im Garten als Kinder, wenn wir spielen, und im Ballsaal als Männer, wenn wir freien, und wer am besten gefällt, der trägt als Flachsköpfchen die beste und saftigste Birne und als Tituskopf die reichste Braut davon. Aber vielleicht ist nur die „Dichterseele" gegen den Fluch der Konkurrenz so überaus empfindlich, und sie lernt ihn, was den auffallenden Mangel an Abhärtung denn vollkommen erklären würde, erst durch den Prinzregenten kennen, sie war ihm bis dahin, wie die unter eine Glasglocke gestellte Mimosa der rauhen Luft, völlig entzogen und begegnet ihm zum ersten Male in der neuen Arena, wo der Tausend-Taler-Preis so schrecklich blinkt und so verlockend winkt. Das verhält sich jedoch gerade umgekehrt. Der Dichter konkurriert, wenn er Stücke drucken läßt, und wenn er Stücke spielen läßt; er konkurriert, wenn er einen Almanach mit einer Ballade bevölkert, und wenn er eine Zeitung mit einer Novelle versorgt, und nach dem Maßstab, den die Konkurrenz an die Hand gibt, wird ihm der Ehrenpreis durch das lesende oder schauende Publikum, der metallene durch den Theaterdirektor oder den Verleger verabreicht. Die Konkurrenz als solche kann es also wieder nicht sein, was die dramatische Literatur mit dem Untergange bedroht, und ebensowenig die Unmöglichkeit, sich von ihr auszuschließen, denn an beides ist die Dichterseele trotz ihres stillen Waltens gewöhnt, und beidem kann sie sich nur entziehen, wenn sie nicht bloß dem Theater, sondern auch der Presse den Rücken zukehrt und ihre Werke ganz für sich behält, entweder in einem feuerfesten Schranke oder, noch besser, im eigenen Kopfe, den kein Dietrich öffnet und den selbst die Axt nur zu spalten, nicht aber auch auszurauben vermag. Das tut sie jedoch nicht; die Dichter bringen ihre Produkte zu Markte, sowie sie fertig sind, ohne sich darum zu kümmern, wer gerade Marktvogt ist, und ob er die Kresse oder die grüne Petersilie protegiert, und wenn Uhland seit seinem „Ludwig der Bayer" schweigt, so haben die Erfolge des jungen Deutschlands gewiß so wenig Anteil daran, als der Umstand, daß der König von Preußen ein Schiff auf den Namen der Birch-Pfeifferschen „Grille" getauft hat. Es bleibt daher nur noch das Preisgericht übrig, denn dies ist allerdings neu, und schüchterne Gemüter können es sich als eine einstweilen noch unbekannte und unbestimmbare Größe so furchtbar vorstellen, wie sie wollen. Aber unsere „Dichterseele" stellt es sich eben

nicht furchtbar vor; sie weiß zum voraus, daß es sich nur um „eine akademische Zensur" handelt, um eine „Rüge" von inkompetenter Hand, die man sich so unverständig denken darf, wie man mag, um einen Fußtritt von Caligulas Roß, der wehe tun, aber doch die Ehre nicht verletzen kann, und dennoch soll die gewiegteste Zelebrität (als Beispiel wird ausdrücklich der ehrwürdige Uhland zitiert) durch ein solches Preisgericht urplötzlich ihren bewährten Ruf verlieren können. Eine vollkommenere Zwickmühle kann doch gewiß nicht gebaut werden; der höllische Drache wird nur heraufbeschworen, um ihm alle Zähne auszuziehen, und dann wird ein Zeter=Mordio erhoben und vor seinem Biß gewarnt. Der Leser sieht, das Räsonnement zerfällt in sich selbst, sobald man es auch nur mit dem kleinen Finger berührt, und nichts bleibt übrig, als ein unauflösbarer Widerspruch. Wir könnten also ruhig unseren Schluß ziehen und die Feder niederlegen, aber wir haben es hier mit dem kapriziösesten und verschriensten noli me tangere von der Welt, nämlich mit der Dichterseele, zu tun, und diese könnte uns mitten in unserem kleinen Triumph garstig stören. „Was kümmert mich" — könnte sie rufen — „dein Satz des zureichenden Grundes? Mein stilles Walten besteht eben darin, daß ich nichts von ihm weiß, und damit erkläre dir's, daß mich die vielen Auflagen wertloser Bücher und die vielen Aufführungen schlechter Stücke nicht genieren, wohl aber das Urteil eines Preisgerichts, das ich selbst verachte!" Das klingt nun freilich verwunderlich, aber wir erinnern uns all der seltsamen Gerüchte von heiligem und unheiligem Wahnsinn, die seit den Tagen des Plato über Dichter im Schwunge sind, und lauschen andächtig weiter. Nun vernehmen wir denn von unserer „Dichterseele", daß sie mit Freuden auf der Stirn jedes Talents den Kranz erblicken und einem neuen Messias seinen Sieg mit innigstem Herzen gönnen, daß sie aber keine Herabsetzung der eigenen Tätigkeit dulden und daß sie diese Herabsetzung in der Berliner Krönung finden würde. Das ist auffallend und so auffallend, daß uns zum erstenmal ein Zweifel beschleicht, ob sie auch wohl berufen ist, im Namen aller ihrer Schwestern zu sprechen. Wie? Die Sternenkrone tritt sie willig ab und die goldpapierne will sie festhalten, weil diese den „Bühnenlenkern und Darstellern" vielleicht selbst dann imponiert, wenn acht Akademiker sie winden und der Geheimrat Rötscher sie bindet, während jene bloß in die Nachwelt hinein funkelt und blitzt? Es handelt sich für sie also nur um das Zeichen, nicht um die Sache, nur um das äußere Sichdurchsetzen, nicht um die innere Berechtigung? Da müssen wir doch um

das Mandat bitten und untersuchen, ob sie wirklich im Namen der ganzen Literatur ihren Protest erhebt, denn hier sind wir an dem Markstein angelangt, wo die Menschheit selbst sich in zwei sehr ungleiche Hälften scheidet, und es sollte uns leid tun, wenn wir den Dichter nicht auf der Seite fänden, wo wir ihn bisher erwarten zu dürfen glaubten. Unsere „Dichterseele" spricht ihr aufrichtigstes Gefühl und ihre innerste Überzeugung aus, dessen würden wir uns auch ohne ihre bündige Versicherung gewiß halten. Dafür bürgt die naive Form, in der ihr Geständnis hervortritt, und die Unbefangenheit, womit sie unseren größten dramatischen Dichter als Eideshelfer nach altgermanischem Brauch zur Deckung heranzieht. „Würde Schiller" — heißt es buchstäblich —, „dessen Andenken der Prinzregent mit diesem ministeriellen Gesetz ehren will, noch ferner für die Bühne gearbeitet haben, wenn er hätte erleben müssen, daß man seinen plötzlich einer Konkurrenz unterworfenen Dramen Kleists „Käthchen von Heilbronn" oder Werners „Weihe der Kraft" vorzog? Er hätte gewiß aus innigstem Herzen Kleist und Werner die glänzendsten Erfolge gegönnt, aber auf Kosten seines eigenen Dichterschicksals, seines eigenen Zusammenlebens mit der Nation, auf Kosten des Vertrauens der Darsteller, der Bühnenlenker auf seine Schöpfungen dies tun zu müssen, würde ihn bestimmt haben, einer Dichtgattung zu entsagen, der die Harmlosigkeit genommen war." Schiller, als guter Kantianer, hätte diese neue Art von Konkurrenz wahrscheinlich ganz so betrachtet, wie wir, und sie viel weniger unbequem gefunden, wie die von Kotzebue und Iffland, die er mit Ruhe ertrug und mit Gerechtigkeit würdigte. Doch, das nebenbei, da der große Zeuge einmal gerufen ist, so wollen wir ihn nicht mit Lappalien verdrießlich machen, sondern ihn gleich über den Hauptpunkt vernehmen. War wirklich Gefahr? Wir schaudern und zögern, wie es dem Menschen unmittelbar vor einer wichtigen Entscheidung geziemt, die Frage direkt zu stellen, denn wenn die Antwort bejahend ausfiele, so wäre es aus mit der poetischen Literatur, sobald es einem neuen Karlsbader Kongreß beliebte. Der Kongreß würde sich wohl hüten, die Zensur wieder einzuführen, er würde, gewitzigt, wie er jetzt ist, ganz einfach Tausend-Taler-Preise für jede „Dichtgattung" aussetzen und so die „Harmlosigkeit" daraus verbannen. Denn der nämliche Grund, der einem Schiller das Drama zuwider machte, müßte ihm doch auch Epos und Roman verleiden, und wenn er am Ende immer durch dasselbe Mittel auch aus dem letzten kleinen Bollwerk, dem Epigramm, herausgeschlagen wäre, blieb ihm nichts übrig, als Schuster oder Hofrat zu werden.

Wie hätten sich dann zu den Zeiten des Heiligen römischen Reichs Kaiser und Kurfürsten auf das „stille Walten der Dichterseele" verstanden; wie müßte die Nation sie im Grabe segnen, daß sie sich so großmütig der Mäzenatenrolle enthielten! Etwas Ermunterung von oben, so viele Preise, als Regenten, und wir wären nicht bloß um Schiller und Goethe, um Lessing, Wieland und Klopstock, sondern auch um Uz und Göckingk gekommen und müßten noch immer am Reineke Fuchs kauen. Aber Schiller unterbricht uns, er wirft entrüstet seine „Künstler" auf den Tisch und deutet auf seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, die sie kommentieren. In diesen lautet es Brief 9: „Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfassen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis. Gleich frei von der eitlen Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Gebnrt der Zeit den Maßstab des Unbedingten anwendet, überlasse er dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen; er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Taten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit." Das ist nun freilich eine Antwort, die uns aller Sorge enthebt: wir sehen, unsere „Dichterseele" hätte wohlgetan, den Eideshelfer nicht zu laden, denn wer dem Künstler es zur heiligen Pflicht macht, das Urteil der „Zeit" zu verachten, den hätte das Urteil eines „Preisgerichts" sicher nicht gedrückt und beirrt, da es nur ein höchst unansehnliches Bruchteil im Gesamturteil der Zeit bildet. Doch, wir erinnern uns: „nur durch zweier Zeugen Mund wird allerwegs die Wahrheit kund", und befragen den zweiten, den Freund des Vorigen, Goethe, der sich glücklicherweise gleichfalls vor den Schranken befindet, um darüber verhört zu werden, ob er, wenn Lessings „Emilia Galotti" durch neun Mitglieder der Berliner Akademie seinem „Götz von Berlichingen" vorgezogen worden wäre, nicht auf der Stelle, wie Leisewitz, das Drama verflucht und auf „Faust" und „Egmont", „Iphigenie" und „Tasso" Verzicht geleistet hätte, um der Unannehmlichkeit einer solchen „öffentlichen Rüge" zu entgehen. Der Zeuge zitiert lächelnd ein Wort seines Tasso über den Seidenwurm, fügt

ironisch hinzu, er glaube nicht, daß das arme Tier zu spinnen aufhöre, wenn die Wolle besser im Preise stehe, wie die Seide, murmelt etwas von einer „unzugänglichen Burg, in der man sicher wohne, wenn es einem bloß um die Sache zu tun sei", und geht mit einem langen Blick auf unsere „Dichterseele" und ihr „stilles Walten" stolz und vornehm ab. Nun können wir endlich ruhig sein. Durch Zeugen, die wir nicht luden und also auch nicht bestachen, sondern die wir im Gerichtssaale als gegnerische antrafen, haben wir bis zur Evidenz dargetan, daß es mit dem Dichter und dem Künstler im allgemeinen ganz so steht, wie wir dachten. „Seine Neigung ist die Welt mit allen kommenden Geschlechtern." Ihn berührt nur eine Konkurrenz, die ideale durch höhere Geister. „Und dem Großen gegenüber gibt es auch noch eine Rettung, aber freilich auch nur eine: die Liebe!" Das hat sich auch zu allen Zeiten bestätigt. Beethoven, um ein Beispiel aus der Vergangenheit anzuführen, schuf ruhig an seinen Symphonien fort, obgleich alle Musiker ihn für verrückt erklärten und ihm gern den Flügel zerschlagen, ja das Notenpapier zerrissen hätten. Und Cornelius, der noch unter uns wandelt, hat auf seine apokalyptischen Rosse noch immer nicht den Wrangel oder den Radetzky gesetzt, obgleich sie dadurch bedeutend leichter in Mode kommen würden. Der eine dachte an die Ohren derer, die erst geboren werden sollten; der andere denkt an ihre Augen, keinem von beiden aber kam es in den Sinn, mit dem Geschäft zu wechseln, weil sie den Beifall der Tauben und der Blinden nicht davontrugen. Leisewitz ist schon aus dem Grunde kein Einwand, weil er nach dem Julius von Tarent, diesem blassen Pendant der Lessingschen Musterstücke, gar nichts mehr hervorgebracht hat, gar nichts in irgendeiner Form, bis auf ein paar Fidibusschnitzel. Das beweist, daß er sich gleich vollständig ausgegeben hatte. Nie hat ein echter Künstler aus „Ehrgeiz" gedichtet, gemalt oder komponiert; nie ist er daher durch „Zurücksetzung" stumm gemacht oder aus seiner Bahn gedrängt worden, nie aber freilich auch durch das „Gottesurteil des Erfolgs" übermütig und vermessen. Das Tragische seines Schicksals liegt eben darin, daß er als Mensch zur Befriedigung seiner menschlichen Bedürfnisse so gut, wie ein anderer, der Erreichung äußerer Zwecke bedarf, als Künstler aber diesen Zwecken nichts opfern kann, ohne einen Selbstmord zu begehen. Die Poeten, die durch Preisgerichte zerschmettert werden können, sind alle aus den Satiren des Horaz ausgebrochen. Man muß sie wieder einzufangen suchen, denn sie werden sämtlich Journale gründen, die das

Vortreffliche herunterreißen und das Niederträchtige loben, und sie sind genial im Organisieren von Cliquen und unerreichbar im Stiften von Kameraderien, die das „stille Walten" der Dichterseele ganz anders stören, als ein Fehlgriff der Akademiker. Doch, sie wird auch das aushalten, wenn sie nur die rechte ist.

Unser Leser hat sich überzeugt, daß Karl Gutzkow seinen Protest nicht im Namen der deutschen Literatur erhoben hat, da er sich mit ihren höchsten Repräsentanten im schneidendsten Widerspruche befindet. Er hat daher nur ein Selbstporträt geliefert, aber allerdings eins vom ersten Rang, das jeden Kommentar zu seinen Werken überflüssig macht. Es ist so, wie wir sagten: in dieser Organisation ist das begleitende Motiv an die Stelle des bestimmenden getreten, die kleine beiläufige Triebfeder, der niemand ihr relatives Recht bestreitet, an die Stelle der großen. Der Ehrgeiz setzt sie in Bewegung, nicht der Schöpferdrang, denn dieser hält nach eigenem Bekenntnis nicht stand, wenn jener verletzt wird, er spielt also eingestandenermaßen die untergeordnete Rolle. Das ist nun die Art des witzigen Kopfs, dem der Tiefsinn abgeht; es ist nicht die Art Lessings, des unsterblichen Lessings, der seinen „Nathan" schuf und mit den herrlichsten Eigenschaften seiner reichen Natur ausstattete, obgleich er glaubte, daß er erst spät oder nie seinen Weg aufs Theater finden würde; aber es ist die Art Voltaires, der sich durch Stafetten von Akt zu Akt über den Ausfall seiner „Merope" in Kenntnis setzen ließ, und der als höchster Typus aller dieser Mischgeister auch gerade in den Mischgattungen, im Zeitbild, im satirischen Drama usw., exzelliert. Was kann dabei herauskommen, als verworrenes Denken und Empfinden und gewaltsames Abtreiben der unausgetragenen Geistesfrüchte, damit für den vergötterten „Erfolg" nur ja der Moment nicht versäumt werde? Hier ist unsere Aufgabe gelöst, die letzten Gründe einer solchen Erscheinung sind bei Solger und Vischer nachzusehen, die unser Autor mit so viel Widerwillen in den Händen der Preisrichter erblickt, wir haben sie nicht zu entwickeln. Übrigens wollten wir nur nachweisen, daß die Schillerstiftung des Prinzregenten von Preußen die Literatur nicht mit Schmach und das „stille Walten der Dichterseele" nicht mit Unheil bedroht. Auch wir bezweifeln es stark, daß die Nachwelt ein neues goldenes Zeitalter der deutschen Poesie von ihr datieren wird, und auch wir hätten manche Einwendung gegen die Statuten auf dem Herzen. Wir würden z. B. vorschlagen, dem Ganzen zunächst eine historische Basis zu geben. Das würde dadurch geschehen, daß das Preisgericht sich im ersten Jahre

einfach darauf beschränkte, die Aussprüche zur Vollziehung zu bringen, welche die Nation selbst bereits seit dem Auftreten Uhlands, als des ältesten unserer jetzt lebenden dramatischen Dichter und Theaterschriftsteller, über diese gefällt hat. Die Kandidaten, unter denen sich kein einziger „Sophoklide" oder „Aristophanide" befinden würde, unter die wir aber, wie wir ausdrücklich zur Verhütung aller Mißdeutungen erklären wollen, Karl Gutzkow wegen seines „Urbilds" unbedingt mitrechnen, dürften die Zahl zehn kaum erreichen und gewiß nicht überschreiten; der Kostenpunkt wäre also für den preußischen Staat ganz unerheblich, die moralische Wirkung würde jedoch ohne allen Zweifel groß sein. Wie es damit aber auch werden möge, ein unvollkommener Segen ist noch nicht gleich ein Fluch und verdient keinen unmotivierten Protest, sondern einen aufrichtigen Dank

## Das K. K. Hofburgtheater.

1862.

„Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen," sagt die Jungfrau von Orleans, und die Referenten, wie die harmlosen Zuschauer, die den Österreichischen Reichstag auf seinen Kreuz- und Querzügen begleiten, sind berechtigt, in das Wort mit einzustimmen, wenn sie auch noch nicht hinzufügen dürfen: „auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz". Solange der Zwiespalt zwischen dem Königreich Ungarn und der übrigen Monarchie nicht beigelegt ist, sei es nun auf dem Wege friedlicher Ausgleichung oder auf dem der Gewalt, steht unser Parlamentshaus, wie die Helgoländer Badeanstalt, auf einer Sanddüne, die von der nächsten Flut weggespült werden kann, und was in ihm vorgeht, hat nur physiognomische Bedeutung. Man darf daher den Blick ohne Gewissensbisse, und ohne sich an dem „Ernst der Zeit" zu versündigen, für ein paar Augenblicke von den Weisen, die sich auf ihren goldenen Stühlen mit dem erhabenen Problem beschäftigen, wie beschädigte Welten zu flicken und Erdbeben zu verhindern sind, abwenden, und sich nach den armen verschüchterten Musen umsehen, um zu erfahren, wie sie während des grimmigen Kampfs der Elemente in versteckten Ecken und Winkeln, gleich Eichkätzchen und Maulwürfen, ihr kümmerliches Leben fristen. Man kann das um so eher wagen, als gegründete Aussicht vorhanden zu sein scheint, daß sie nächstens zu ihrem natürlichen Vater Apoll, der nur für die Lorbeerkränze zu sorgen pflegt, auch noch einen ministeriellen Pflegevater erhalten werden, der in Zukunft mit

Ernst und Eifer die übrigen Bedürfnisse herbeizuschaffen hat, und als man sich demzufolge schmeicheln darf, dem Begutachtungs-Komitee, das ohne Zweifel zur Erledigung dieser zarten Angelegenheit zusammentreten wird, in die Hände zu arbeiten. Die Wiener Künstler haben sich nämlich, wie der etwas emphatische Ausdruck lautet, einmal wieder gerührt; sie schämen sich, daß noch immer kein Shakespeare, kein Rafael und kein Beethoven unter ihnen aufgestanden ist, und sie suchen den Grund, wie unter Metternich in dem Druck der Zensur, so unter Schmerling in dem Mangel an Reisestipendien, Pensionen und Preisausschreibungen. Dichter, Maler und Musiker haben sich also, um diese „Vorbedingungen einer gedeihlichen Kunstentwickelung" zu erlangen, mit einer Eingabe ans Ministerium gewandt, und die Deputation hat eine bessere Aufnahme gefunden, als die Petenten, die um ein Denkmal für die „März-Märtyrer" supplizierten, und die, nach unserer Meinung mit Recht, da es sich um eine ganz unnütze Demonstration handelte, abschlägig beschieden wurden. Wir hegen nun freilich, ohne übrigens den Staat in seiner kalten Gleichgültigkeit gegen Kunst und Literatur bestärken zu wollen, die Überzeugung, daß dies bloße Treibhausmittel sind, überflüssig, wenn die öffentlichen Zustände sich so weit heben, daß von einer ästhetischen Erziehung des Menschen in Schillers Sinn auch bei uns die Rede sein kann, unzulänglich, wenn das wider alles Verhoffen nicht geschieht. Wir wollen daher die Wunder, die man von Reisestipendien, Pensionen und Preisausschreibungen erwartet, dahingestellt sein lassen und bloß untersuchen, was auch ohne diese zweifelhaften Hebel möglich wäre, wenn man das längst Vorhandene nur gehörig benutzte und redlich verwaltete. Und da das K. K. Hofburgtheater zu Wien das einzige ästhetische Institut der österreichischen Monarchie sein dürfte, was bis auf den gegenwärtigen Tag, mit Recht oder mit Unrecht, für ganz Deutschland maßgebend geblieben ist, so wollen wir, des allgemeinen Interesses wegen, zunächst dieses der Prüfung unterziehen.

Die Wiener Hofbühne hatte ihre goldene Zeit anerkanntermaßen unter Czernin und Schreyvogel-West, unvergeßlich durch die Einbürgerung der Donna Diana. Es sind nicht, wie man jetzt gern glauben machen möchte, die Lobredner des Alten um jeden Preis, die das behaupten; es sind die Freunde der Kunst, der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Gleich mit dem Ausscheiden Schreyvogels und dem Eintreten Deinhardsteins ging's herunter, denn an die Stelle des Prinzips trat das Experiment, an die Stelle der reinen Linie der bunte

Heuschreckentanz, und ein berühmter Dichter, der sich keineswegs über Vernachlässigung zu beklagen hatte, fühlte sich zu dem Epigramm veranlaßt:

„Unsern Thespiskarren ziehn
Pantalon und Harlekin,
Pierrot, das Jammerbild,
Hilft mit trüben Mienen,
Und, was mehr als alles gilt,
Sind die Kolombinen."

Unter Holbein wurde es noch viel schlechter. Der Schöpfer des Hans Sachs und des Garrick in Bristol hatte doch noch poetische Einfälle, der Verfasser des Fridolin und des Wunderschranks watete im Sumpf der dicksten Prosa, das Prinzip kam nicht wieder zu Ehren, aber das Experiment hörte gänzlich auf, keck und kühn zu sein, und wurde plump und schwerfällig. Doch ging alles noch anständig zu; daß jeder Vorstand dem Institut, das er leitet, sein individuelles geistiges Gepräge aufdrückt und aufdrücken muß, versteht sich von selbst, und seine moralische Zurechnungsfähigkeit fängt erst an, wo es sich um seine persönlichen Zwecke und um seine Sympathien und Antipathien handelt. Deinhardstein und Holbein waren beide gewandte und fruchtbare Bühnenschriftsteller, auch unterließ der erstere nicht, seine neuen Stücke in Wien zur Aufführung zu bringen, aber er trat mit seinem eigenen Gesicht vor die Lampen, nicht vermummt und verlarvt, angekündigt durch unverschämte Posaunenstöße und die Maske herunternehmend, wenn das verblüffte Publikum auf das Manöver einging, sich in siebenfache Schleier einhüllend und spurlos hinter den Kulissen verschwindend, wenn es abblitzte. Holbein dagegen, obgleich er in Gemeinschaft mit Küstner die Tantieme gründete, und vielleicht eben deswegen, hielt die seinigen in nicht genug zu preisender Ehrenhaftigkeit zurück und gestattete sich kaum eine Ausnahme. Wenn man bedenkt, welche Mittel dem Direktor einer solchen Bühne zu Gebote stehen, dem sein Gewissen nicht verbietet, diese Linie zu überschreiten, wie leicht ihm bei der prekären Stellung des deutschen Literatentums die journalistische Bauchrednerei werden muß und wie bald ein fremder Gast die Rollen herauswittert, die ihm am sichersten zum Auftreten verhelfen, so wird man Deinhardsteins Ehrlichkeit und Holbeins Selbstenthaltsamkeit so hoch schätzen müssen, daß man dem einen dafür sein leichtes, windiges Wesen, dem anderen seine Vorliebe für alles, was kriecht, von Herzen verzeiht. In bezug auf Gastspiele blieben

alle beide dem Prinzip Schreyvogels treu; sie fühlten sich so wenig versucht, als berechtigt, in bunter Musterkarte den imaginären Talentreichtum des deutschen Reichs von Hinterpommern an bis zur Bukowina hinauf vor „den erstaunten Blicken" auszubreiten, denn sie wußten, daß der Haushalt zerstört wird, wenn es alle Tage Gäste gibt, und daß die klägliche Lust an der Abwechslung sich nur zu schnell an die Stelle des Kunstinteresses setzt, wenn man Bild auf Bild, wie in der Kinderkomödie, folgen läßt. Sie beschränkten sich, unbekümmert um die Diäten der Entdeckungsreisen, in weiser Mäßigung auf die Vorführung der wahren künstlerischen Größen und ließen das „Werdende" nur zu, wenn eine Lücke im Personal ein Spiel auf Engagement notwendig machte. Dabei kam denn heraus, was nach den Versicherungen gewisser Stimmen erst in neuester Zeit *erreicht* worden sein soll, und was in Wahrheit *verloren* gegangen ist, wenn man von der Dressur einiger Schauspieler für die französische Bluette absieht: ein *harmonisches Zusammenspiel*, ein Ensemble ohnegleichen in Tragödie und Komödie, ein Verwerten aller Kräfte durch gegenseitige Unterstützung und Hingebung, das in einem Taubenschlag natürlich gar nicht zustande kommen kann. Das Jahr 1848 brach herein, und rüttelte nicht bloß an den Thronen der Könige, sondern auch an den Lehnstühlen der Theaterdirektoren. Küstner tat in Berlin, was er konnte, um sich zu behaupten, und Holbein ließ es in Wien auch nicht an sich fehlen; die ganze moderne Literatur wurde in Sturmeseile vor den verblüfften Augen des Altösterreichers vorübergehetzt, noch hatte er sich von seinem Entsetzen über die Maria Magdalena nicht erholt, so wurde ihm der Uriel Acosta zugemutet, es war, als ob ein Gichtbrüchiger plötzlich den Sankt-Veitstanz bekäme. Aber alles half nichts; als Küstner, in sichrer Erwartung, ein Belobungsdekret zur Antwort zu erhalten, um seine Entlassung ansuchte, wurde ihm die Tür weit aufgemacht, und er erhielt einen *Leutnant* zum Nachfolger, und als Holbein, um das drohende Unwetter abzuleiten, sich einen ästhetischen Beirat ausbat, wurde er gelind beiseite geschoben und bekam ein Mitglied des jungen Deutschlands zum Kollegen. Die Ernennung *Heinrich Laubes* zum artistischen Direktor des K. K. Hofburgtheaters in Wien überraschte *jeden*, der nur die ältesten literärischen Taten dieses geistreichen Schriftstellers im Gedächtnis hatte, *keinen*, der auch den neuesten mit einiger Aufmerksamkeit gefolgt war. Ein hochgestellter, auch als poetischer Autor gefeierter österreichischer Staatsmann konnte es anfangs gar nicht

begreifen, daß man dem Verfasser des „neuen Europa" und der „Reisenovellen" einen so heikligen Posten anvertraut habe; er las die „Geschichte des deutschen Parlaments" und fand alles in der Ordnung. Es ist nicht unsere Aufgabe, das Problem des Renegatentums zu lösen; wir räumen bereitwilligst ein, daß es in allen Gebieten ehrliche und aufrichtige Renegaten geben kann, und wenn wir es auch nicht billigen, daß „der Gutgesinnte" zum Beweis seiner vollkommenen Herstellung vom demokratischen Fieber den Finger in das Blut des kaum niedergeschossenen Gegners taucht und sein Zerrbild damit an die Wand zeichnet, wie das zuweilen geschieht, so sind wir doch weit davon entfernt, aus dem Laubeschen Buch ein so unbedingtes moralisches Verdammungsurteil über den Verfasser abzuleiten, wie dies der edle Simon in der furchtbaren Kritik, die er in der Deutschen Monatsschrift veröffentlichte, getan hat. Aber durch das Programm der neuen Direktion konnte sich nur derjenige täuschen lassen, der die Sachlage nicht kannte und die Natur der Programme in Börnes vortrefflicher Humoreske: „Ankündigung der Zeitschwingen" nie studiert hatte. Jetzt werden Laubes Partisanen nicht müde, bei jeder Gelegenheit daran zu erinnern, daß das Hofburgtheater von jeher seine eigentliche Stärke im bürgerlichen Schauspiel gehabt und die hohe Tragödie fast ausgeschlossen habe; als er die Zügel in die Hand nahm, war aber durchaus nicht die Rede davon, daß bloß der Status quo aufrecht erhalten werden solle, denn dazu wäre Holbein der allergeeignetste Mann gewesen, und der sollte ja eben beseitigt werden, sondern es wurde eine Zeit der Zeichen und Wunder in Aussicht gestellt, und man durfte eine vollständige Illustration der dramatischen Literatur erwarten. Doch, das war nur pour le bruit; der Vernünftige wußte, was er von der mit allen Glocken eingeläuteten „Reform" zu denken habe. Das neue Regiment begann unter den allergünstigsten Umständen. Das Oberstkämmereramt, in dem auch ein vielbedeutender Personenwechsel eingetreten war, enthielt sich jeder Einmischung in die artistische Leitung; nach unserer Meinung mit sehr richtigem, der höchsten Anerkennung würdigen Takt, da die Hofstelle zwar das Ganze überwachen, nicht aber das Detail korrigieren soll. Die Journale riefen: Hosianna; von Opposition war gar nicht die Rede. Ein Personal war beisammen, das, wenn die Positionen nur ein klein wenig in Gemäßheit der Altersstufen verrückt worden wären, mit geringer Rekrutierung von außen wirklich eine Zeit der Zeichen und Wunder hätte herbeiführen können. Und das Glück gesellte sich hinzu. Die Revolution hatte das Haus geleert; es wurde Holbein als Verbrechen

angerechnet. Die Wiederkehr friedlicher Zustände hatte es wieder gefüllt; es wurde Laube als Verdienst zugeschrieben. Die Polizei erwachte zu neuem Leben, Haussuchungen waren an der Tagesordnung, auf die Korrespondenten auswärtiger Blätter wurde gefahndet, jeder besonnene Mann sagte sich, daß in Österreich eine neue Periode des Schweigens gekommen sei, und schwieg. Was ließ sich nun nicht alles durchsetzen! Es wurde auch viel durchgesetzt, aber leider nicht das Rechte. Die Abenteuerlichkeit, die Tausendsappermenterei, wie ein Referent sich einmal vortrefflich ausdrückte, kam an die Reihe, alles versuchend und wieder fallen lassend und in nichts fest, unerschütterlich und konsequent, als in der Vorführung der eigenen Stücke. Das Personal wurde nicht ergänzt, sondern, so weit es ging, totgeschlagen, damit man Raum für die neue, eigenhändige Pflanzung gewann, und das war leicht zu machen, denn man braucht den Tragöden nur in die Komödie hineinzuschieben, den Komöden in die Tragödie, den Plastiker in den lyrischen Kreis, den Lyriker in den plastischen, so sind Schröder und Eßlair, die Rachel und die Ristori verloren. Engagiert wurde ins Blaue hinein, und da den älteren Mitgliedern zwar ihre Rollen, aber doch nicht auch ihre Gagen abgenommen werden konnten, so wurde dadurch der Etat trotz der großen Dotation so unverantwortlich belastet, daß die allerschmählichste Abhängigkeit von der Theaterkasse und der Tageseinnahme als notwendiges Ergebnis eintreten mußte. Die Gäste kamen, wie die Spatzen; aus den Doktorpromotionen wurden Maturitätsprüfungen, ja Abc-Schützenexamen, jeden Augenblick tauchte ein außerordentliches Talent auf, das alles Frühere übertraf, wie z. B. ein Fräulein Schönhof die unvergeßliche Luise Neumann, und das dennoch rascher, wie ein Kinderspielzeug, wieder beiseite geworfen ward, weil man, wie man dann naiv genug selbst bekannte, sich getäuscht hatte. Doch wurden der Bühne, wie die Gerechtigkeit hinzuzufügen erheischt, durch diesen Hexentanz zwei bedeutende Mitglieder gewonnen, die später zwar wieder verloren gingen, jedoch, wie sie gleichfalls betonen muß, ohne Schuld der Direktion, nämlich Bogumil Dawison und Marie Seebach. Das vorgefundene Repertoire, das allerdings von Holbein weniger zusammengestellt, als vom Sturm der Zeit zusammengewirbelt worden war, wurde gesichtet, und bei dieser Gelegenheit zeigte es sich so recht, welch einem Prinzip für die Zukunft gehuldigt werden sollte. Wären reaktionäre Rücksichten maßgebend gewesen, so hätten die Karlsschüler mit ihrem „Schießpulverstil“ und ihren knallenden Raketenphrasen zuerst beseitigt werden

müssen, aber Schiller durfte nach Belieben fort radotieren, und sogar das nicht bloß den Frömmlern, sondern jedem gesunden sittlichen Sinn anstößige „Rokoko“ mit seinem „Abbé de la Sauce“ konnte sich trotz des Konkordats durchschmuggeln. Auch Monaldeschi und Struensee wurden nicht zurückgesetzt; später gesellten sich dann Graf Essex und Montrose, anfangs anonym vorgeführt, hinzu, und wie im Feenmärchen der Ritter nur dann zur Prinzessin gelangte, wenn er vorher den einen oder den anderen Drachen herzhaft umarmt und geküßt hatte, so fand jeder männliche Gast von Bedeutung ratsam, sich den Wienern als Schiller vorzustellen, während jeder weibliche gern als Lady Rutland oder als Königin Christine sein Kompliment machte, was denn den Werken neben fleißiger Benutzung der Sonn- und Festtage ihren Erfolg sicherte. Die übrigen Dramatiker wurden um so strenger behandelt, Uriel Acosta, Judith, Maria Magdalena usw., obgleich vom Publikum nicht minder gern gesehen, verschwanden, und neue Stücke von Gewicht schienen nur dann nicht auf unbesiegbare Schwierigkeiten zu stoßen, wenn die Verfasser Redakteure einflußreicher Journale oder gar, wie Freytag, mit der „Literaturgeschichte der Gegenwart verheiratet“ waren. Im Anfang wurden die klaffendsten Lücken durch Shakespeare verdeckt, durch den Dichter, dem gar nicht so viel weggenommen werden kann, daß ihm nicht noch genug übrigbleibt, und der trotz der ärgsten Verstümmelung noch immer elektrisch wirkt. Aber auch dieser ist mit jedem Jahr weiter zurückgetreten, und in demselben Maße hat sich Charlotte Birch-Pfeiffer vorgedrängt, so daß sie jetzt den Grundpfeiler des Repertoires bildet, um den sich die französischen Schlinggewächse, die gleich dem Kürbis des Propheten Jonas über Nacht entstehen und vergehen, lustig wuchernd herumziehen. Dazwischen dann hin und wieder ein Musenopfer, dem Anstand oder der Konvenienz unwillig dargebracht, das überkommene „eiserne Vieh“ mit eingeschlossen. Das ist das Resultat der Reform. Eine alte und eine neue Gesellschaft, die zueinander passen, wie Milch und Öl, und über deren Elemente Direktion und Publikum diametral verschieden denken; ein durch die unbesonnensten Experimente bis zum Erdrücken überbürdeter Etat, der das erste und am reichlichsten subventionierte Theater Deutschlands in jedem Atemzug an das Fluten oder Ebben der Kasse knüpft; ein würde- und charakterloses Repertoire, das Stücke, wie den Prinzen von Homburg, auf der Stelle fallen läßt, wenn er einmal das Haus nicht füllt, und nach dem ersten besten Machwerk greift, das klingenden Erfolg verspricht; vollständige Vertretung des Dichters Heinrich

Laube, der Dichterin Charlotte Birch-Pfeiffer und des französischen Grisettendramas durch pseudonyme Übersetzer. Wir würden es dem Reichsrat verargen, wenn er diese Wirtschaft, wie es naiverweise erwartet zu werden scheint, mit einem einzigen Kreuzer unterstützte; die Mittel sind vollkommen ausreichend, Holbein hatte oft Überschuß, nie ein Defizit. Aber wir werden es ihm Dank wissen, wenn er sie, soweit das in sein Ressort gehört, einer näheren Prüfung unterzieht. Mit diesem Wunsch stehen wir nicht allein; im letzten Jahre ist es so arg geworden, daß am Schlusse der Saison fast alle Wiener Blätter sich in ähnlichem Sinn, wie wir, geäußert haben. Es ist freilich auch früher nicht ganz stillschweigend abgegangen; wir verweisen z. B., was das Detail betrifft, von dem wir absehen mußten, auf die „Stimmen der Zeit", März 1859 und Januar 1860. Dabei vergessen wir nicht, daß es anderswo, mit wenigen Ausnahmen, nicht viel besser steht, und daß namentlich das Berliner Hoftheater sich ausnimmt, wie eine Kinnlade, der bis auf einige Stümpfe die Zähne fehlen. Allein Herr von Hülsen bläst und brüstet sich auch nicht, er betreibt das bescheidene Geschäft des Tages ohne Lärm und nicht ohne Scham und hütet sich, an die goldenen Tage zu erinnern, wo Fleck und Devrient glänzten.

# Über Lyrik und Lyriker

## Schillers Gedichte, in allen Beziehungen erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt,

nebst einer vollständigen Nachlese und Variantensammlung zu denselben. Für die Freunde des Dichters überhaupt und für die Lehrer des Deutschen an höheren Schulanstalten insbesondere.

Von Heinrich Viehoff. Erster Teil. Stuttgart, 1839. P. Balzsche Buchhandlung.

Die Poesie setzt das, was man Bildung nennt, voraus, sie soll es nicht bringen. Sie hat, wie alle Kunst, das hohe Amt, an den Menschen die letzte Hand zu legen, und ihm, nachdem er die Elemente der Welt und des Lebens durchdrungen und in sich aufgenommen hat, zu dem Gehalt die Form zu geben. Jeden inneren Nahrungsstoff gewinnt er besser und leichter auf anderem Wege, als auf dem ihrigen; an sie soll er sich erst wenden, wenn es sich am Schlusse des geistigen Prozesses, der sich in seiner Bedeutsamkeit immer steigert, um die eigentliche höhere Wiedergeburt handelt. Ihre eigenste Kraft liegt im Ausgleichen, im Ordnen und Bestimmen von Verhältnis und Maß; sie ist die Wage im Chaos der Schöpfung. Man kann aus Gold so gut ein Grabscheit machen, als eine Monstranz; doch werden nur die Wilden dies tun.

Es ist ein sonderbarer Irrtum, wenn man glaubt, die Bildung lasse sich stückweise für irgendeinen bestimmten einzelnen Zweck mitteilen. Mir scheint dies ebenso, als wenn man eine Handvoll Sonnenstrahlen aufgreifen wollte, um damit einen Ort, den die Sonne selbst nicht beglänzt, notdürftig zu erhellen. Da kommt der eine, und trägt in Klopstocks gotischen Dom, den er für zu finster hält, das nötige Licht hinein. Ein zweiter erbarmt sich des Schiller und steckt ihm zu Ehren sein kleines Öllämpchen an. Ein dritter wird nächstens den diamantenklaren Goethe beleuchten wollen. Ein vierter drängt sich vielleicht gar zwischen Uhland und das menschliche Herz, und instruiert

dieses über die Empfindungen, die es bei den Wander- und Frühlingsliedern hegen soll. Möchten doch die Herren bedenken, daß die Straßenlaternen nicht zur Illumination des Sternenhimmels brennen.

Der Kommentar, der hier zur Beurteilung vor mir liegt, beschäftigt sich mit Schillers lyrischen Gedichten. Lyrische Gedichte, sie mögen nun aus dem Geist oder aus dem Gemüt hervorgehen, sind Blumen. Die Blume ist die holdseligste Phase des Lebens, diejenige, wo der Ernst sich heiter und lieblich hinter ein reizendes Spiel versteckt, wo die glühenden Kräfte auf ihrem langen, mühsamen Wege von der Wurzel zur Frucht in schöner Pause ausruhen und ihr stilles Werk, wenn auch nicht stocken lassen, so doch nur scherzend und gaukelnd weitertreiben. Der Duft ist die vergeistigte Frucht. Wer die Blume erklären will, der hat Gelegenheit, sich in alle Geheimnisse, in die dunkeln der Erde und die lichten des Himmels, zu verlieren, wie denn überhaupt jeder Faden, den man ergreift, zum Mittelpunkt führt, wenn man ihn nur abzuwickeln versteht. Damit ist es aber nicht getan, daß man den Barometerstand aufzeichnet und das Erdreich aufwühlt, noch weniger damit, daß man den grünen Apfel verzehrt, der die rote Blüte verdrängte, und nun den Magen fragt, wie er sich verdauen läßt; das heißt, statt des Schlüssels einen Klumpen Eisen reichen, woraus er geschmiedet werden kann. Und so weit kommt Herr Viehoff nicht einmal in seinem Kommentar. Er begnügt sich, die Blätter zu zählen und den Busch zu messen. Dies tut das Insekt, das darauf herumkriecht, auch, obwohl unbewußt.

Die Schillerschen Gedichte stehen freilich in einem wunderlichen Verhältnis zur Lyrik und sind ein schweres Problem der Kritik. Es zu lösen, kann an diesem Ort nicht meine Sache sein. Wer zum Resultat gelangen will, muß mit der Untersuchung beginnen, ob Schillers Geist die lyrische Form zur Entladung bloß in manchen Stunden bequem und gelegen fand, oder ob sie ihm wahrhaft notwendig war. Nie kann es darauf ankommen, die Siebenmeilensprünge eines Riesen in die vielen Hahnenschritte, die sie enthalten, aufgelöst zu sehen; der Riese macht sie nicht, damit der Zwerg sie nachrechne, er macht sie, damit der Zwerg vom erreichten Punkt aus weitergehen soll. Aber, da scheidet man die relativen Fürwörter von den demonstrativen, da flickt man einen kecken Schluß mit nüchterner Logik, da pinselt man an einem Wort herum, da zählt man alle Bettlerherbergen auf, wo der Adler hätte einkehren müssen, wenn er, statt zu fliegen, ehrbar zu Fuß gegangen wäre. Alles geschieht zwar der

lieben Jugend wegen und zum Besten der Leute, die in der Schule nicht fleißig waren und doch auch den Schiller lesen wollen. Doch, die Nüsse sind hart, damit die Zähne scharf werden, nicht aber, damit die Nußknacker Beschäftigung finden sollen!

---

## Buch der Lieder, von Heinrich Heine.

Vierte Auflage. Hamburg, bei Hoffmann und Campe. 1841.

Heines Buch der Lieder wird dem Publikum in der vierten Auflage vorgelegt. Ein Erfolg, von dem es scheinen möchte, daß er alle weitere kritische Besprechung überflüssig mache. Dieses wäre auch allerdings der Fall, wenn man ihn einzig und allein der Poesie dieser Lieder zuschreiben dürfte. Aber, wenn es dem Dichter überhaupt oft genug begegnet, daß er seine nächsten und lautesten Wirkungen Elementen verdankt, die ihm seine ganze Zelebrität verleiden könnten, so hat Heine dieses vielleicht noch öfter erfahren, als ein anderer. Ist es etwa die Grazie seiner scheinbar so nachlässigen Verse, die so viele unselbständige Geister zur Nachahmung reizt? Gewiß nicht, denn wer Grazie zu erkennen vermag, der erkennt auch, daß sie unnachahmlich ist. Es ist vielmehr die anscheinende Emanzipation von der Metrik, die sie verführt, es ist die Hoffnung, daß der Vers ohne Füße gehen müßte, da er mit Füßen nicht gehen will. Bewundert man den freien Geist, der Stoffe, welche die Kunst bisher verschmähen zu müssen glaubte, in ihren Dienst zu ziehen verstand, ohne sich und sie zu beschmutzen? Ich wollte, es wäre so, aber ich fürchte, eine gewisse rohe Freude, eben diese Stoffe, an denen der Priester sich sonst vornehm die Füße abwischte, bevor er den Tempel betrat, jetzt im Tempel selbst als Teppich über den Altar ausgebreitet zu sehen, hat einigen Anteil an dem Behagen, womit die Masse Beifall klatscht. Der Verfasser der Reisebilder ist viel gelobt und viel getadelt worden. Aber ich müßte mich in ihm irren, wenn ihn als Dichter nicht manches Lob empfindlicher berührt hätte, als mancher Tadel. Denn wegen des Besten, was man gegeben hat, von beschränkten Geistern angeknurrt zu werden, was will es heißen? Poesie zu genießen, ist so gut ein Talent, als Poesie zu bringen. Aber, sich von dem Lumpensammler freundbrüderlich die Hand drücken lassen zu müssen, weil man sich zuweilen, wie jener, in den Staub niederbückte, um einen Diamanten aufzuheben, das muß fatal sein. Ich gebe daher gern, meinem kritischen Abriß der neueren Literatur und namentlich der Lyrik vorgreifend, bei Gelegenheit dieser vierten Auflage ein paar Fingerzeige zur

Charakteristik der Heineschen Liederpoesie, muß mich jedoch hinsichtlich einiger Grundbegriffe, die ich kaum oder gar nicht andeuten kann, im voraus auf jenes Werk beziehen.

Die Lyrik ist weit mehr, als Drama und Epos, Nationalausdruck eines Volks, und ein Dichter, der nicht harmonisch in dieser allgemeinen Volkspoesie aufgeht, hat geringen Wert, er mag so viel Ideen- und Phantasieschätze aufhäufen und so viel momentanen Enthusiasmus erregen, als er immer will. Die deutsche Lyrik hat zwei Faktoren: Gefühl und Reflexion, und am nationellsten, mithin am vollkommensten entwickelt sie sich, wo alle beide gleichmäßig und unzertrennt tätig sind, wo der Stoff aus der Tiefe des Gemüts als geniales Gefühl aufsteigt und die Reflexion die einrahmende Form erzeugt. Man muß freilich den Begriff der letzteren nicht so eng nehmen, daß man nur den analysierenden oder den widerspiegelnden Gedanken dafür gelten läßt; die Reflexion ist gleich mit dem Bewußtsein da, und eben das erwachende Bewußtsein grenzt als allgemeines jedes besondere ab, und gibt ihm, indem es ihm nicht verstattet, sich unverhältnismäßig auszudehnen, die Form. Diesem Grundtypus der deutschen Lyrik entspricht Heines Poesie durchaus, und darum ist er ein echter deutscher Dichter. Aus dem Innern des Gemüts quellen seine Lieder hervor, und wenn, seinem Naturell gemäß, bei ihm die Reflexion auch meistens die Gestalt des Witzes annimmt, so ist sein Witz doch nur das launige Votum, das dem Herzen gegenüber der Geist einlegt, niemals aber, oder selten, das kahle Zentrum des Gedichts.

Heine ist Humorist. Was ist Humor, was ist, da wir es hier nur mit dem Liederdichter zu tun haben, zunächst lyrischer Humor? Was man gewöhnlich so nennt, ist ein leeres Produkt der Ohnmacht und der Lüge. Wer seine verworrenen Geistes- oder Gemütszustände nicht klären, oder den hiezu notwendigen inneren Prozeß nicht mit Resignation und Ruhe abwarten kann, der wirft wohl den Fackelbrand des Witzes in das Chaos hinein und sucht, während vielleicht nur ein Kartenhaus in Flammen aufgeht, uns glauben zu machen, es sei eine werdende Welt. Alle Kunst ist Notwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um ins besonderste hinabzusteigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines finstern Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst. Der Humor ist empfundener Dualismus; nicht die Karikatur des Ideals soll er zeichnen, oder seinen Schatten, sondern das Ideal selbst in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung. Allein, wenn

die positive Kunst den Abgrund, der das Wirkliche von dem Möglichen scheidet, zu überfliegen sucht, so stürzt der Humor, als die negative, sich in diesen Abgrund hinunter, und hierin liegt so viel Verzweiflung, aber nicht so viel Trost, wie in der erschütterndsten Tragik, wenn es, was allerdings sehr selten ist, rein und rund zur Erscheinung kommt. Das ist bei Heine z. B. in dem schönen Gedicht: „Mein Herz, mein Herz ist traurig" usw. (Seite 171) der Fall.

Man hat der Heineschen Poesie vielfältig die innere Wahrheit abgesprochen. Wohl nur, weil man ihr Individuelles nicht immer aufzufassen verstand. Es gibt aber in ästhetischen Dingen eine doppelte Wahrheit, wornach man zu fragen hat: die Wahrheit des Stoffes und die Wahrheit der Form, und die letztere hängt, so undeutlich dieses den meisten bleiben mag, mit dem Ethischen noch enger zusammen, als die erstere. Es ist nicht genug, daß unser Gedachtes und Empfundenes wahr sei; damit kann ja auch kaum geheuchelt und betrogen werden, denn woher eigentümliche Empfindungen und Gedanken nehmen, wenn man sie nicht hat? Auch der Darstellungsprozeß, worin die Form gewonnen wird, soll wahr sein; er soll aus dem Drange des Überflusses hervorgehen und Götter in die Welt setzen, nicht Lemuren. Dieses ist der wichtigste Punkt, denn von der Gestalt, worin eine Idee zur Erscheinung gelangt, hängt es ab, ob sie wie ein Jupiter verehrt, oder wie ein Vitzliputzli verspottet werden soll, doch eben um diesen Punkt wird der plumpe Ästhetiker sich nie bekümmern. Er rechnet dafür die Gedanken und Bilder zusammen und vergißt, daß man dies alles bei jedem der Berücksichtigung irgend würdigen Gegenstand voraussetzen muß, und daß Achill und Thersites sich in allem, nur nicht im Fleisch und Blut, voneinander unterscheiden. Bei Heine ist die Darstellung ein Quellen, kein Pumpen, wie gewiß ein jeder empfindet, der das Buch der Lieder auch nur durchblättert: bei der Wahrheit der Form ist aber die Unwahrheit des Stoffes undenkbar. Übrigens wird sich der Humorist den Vorwurf der Unwahrheit weit öfterer gefallen lassen müssen, als der ernste Dichter. Einen erkünstelten Hymnus verzeihen wir gern, um Gottes Willen, an den er gerichtet ist, aber einen verunglückten Witz nimmermehr. Viele, die Heine und alles Neuere tadeln, haben es jedoch gar nicht mit Stoff und Form seiner Poesie, sondern nur mit dem Materiellen und Elementarischen derselben, worin sie freilich schon den Stoff sehen, zu tun. Nicht die Gedanken und Empfindungen selbst fechten sie an, sondern die Gegenstände und Gesichtspunkte, aus welchen sie entspringen.

Unfähig, zu erkennen, daß die fortgeschrittene Entwickelung alle Darstellung mehr und mehr aus den reinen, ruhigen, allgemeinen Verhältnissen in die verworrenen und, wenn man will, verfänglichen individuellen mit unausweichbarer Notwendigkeit hinabdrückt, daß uns keine Wahl bleibt, als, ob wir das Schwerste und Undenkbarste versuchen, oder auf alle Tätigkeit, allen Gebrauch der Geisteskräfte Verzicht leisten wollen, nennen sie jede Seelenäußerung, die von der ihrigen abweicht, Krankheit, und rechten nun noch sogar mit dem, den sie für krank halten, ob er an einem Fieber, das in der Familie nicht herkömmlich ist, wirklich leiden und sterben darf, ja rufen statt des Arztes den Kriminalisten und den Henker herbei. Hier wäre im Rückblick auf die nächste Vergangenheit Schlimmes und Schlimmstes zu sagen; doch werde einstweilen nur noch in bezug auf Heine ausdrücklich bemerkt, daß es völlig so ungerecht sein möchte, ihn deswegen, weil er seinen tiefen, schönen Wald- und Meerliedern kecke, scharfe Zeichnungen fauler sozialer Zustände gegenüberstellte, zu schelten, als es, wie ich schon im Eingang andeutete, abgeschmackt ist, ihm für die an diese toten Dinge verschwendeten neckischen Galvanisierungsversuche zu danken, statt für die dadurch in Geist und Gemüt des Dichters hervorgerufenen frischen, lebendigen Gegensätze.

Bei diesen allgemeinen Bemerkungen möchte ich es bewenden lassen. Dem Auge kann man zu Hilfe kommen, der Zunge nicht. Wer es nicht fühlt, daß Lieder, wie das „Fischermädchen", die „Wallfahrt nach Kevelaer", die „Meerlilie" (die übrigens nicht im Buch der Lieder steht) und andere ganze Bände Lehrgedichte und ähnliches in die Lüfte schnellen, dem wird es keiner begreiflich machen. Ich wollte, vom freien und unparteiischen Standpunkte aus, über einen Dichter, der, je nachdem der Kritiker sich mit seiner Persönlichkeit befreundet oder verfeindet hat, bald bis in die Wolken erhoben und bald noch ungebührlicher in den Staub getreten wird, ein gründliches, ruhiges Wort sagen. Ich glaubte ihn nicht besser ehren zu können, als wenn ich, statt mich bei dem einzelnen aufzuhalten, meinen Gegenstand, wie er es verdient, mit den höchsten Prinzipien der Kunst in Beziehung brachte und Wert und Wahrheit dieser Gedichte durch Veranschaulichung des individuellen Lebensprozesses, woraus sie hervorgingen, darzutun suchte.

## Moderne Lyrik.

1853.

Die deutsche Muse hat schon manchen Mann gehabt, seit sie Madame Opitz hieß; diesen Namen legten ihr nämlich die

Verehrer des „Boberschwans" wirklich bei. Es ist eine stattliche Reihe stolzer und mannhafter Gestalten, die sich von Paul Flemming an bis auf Ludwig Uhland herab durch zwei Jahrhunderte hinzieht. Zuweilen drängte sich wohl auch ein Zwerg, auf hohen Stelzen einherschreitend und aus enger Brust schrillende Fisteltöne hervorpressend, mit ein, aber wie bald wurde das Holz wurmstichig, das ihn statt der Beine trug, und wie jämmerlich purzelte er dann zu Boden. So, um ein weit genug hinter uns liegendes Beispiel anzuführen, erlebte Gottsched mit seinen Gedichten freilich ebensoviele Auflagen, wie mancher Modelyriker unserer Tage, und sie waren, was die Zahl der Exemplare anlangt, ohne allen Zweifel größer, aber die Nachwelt ist nicht geneigt, des Erfolges wegen, den Spruch über ihn zu mildern, oder ihm sein Eifern und Toben gegen Klopstock zu verzeihen. Wie ein Narr, der selbst nicht weiß, daß er es ist, und der deshalb nur um so ernsthaftere Gesichter schneidet, je ärger er verlacht wird, steht er am Eingang unserer großen Literaturperiode da; der Sänger des Messias, von Hölty und Bürger, von Claudius und Voß begleitet, zieht im Purpurmantel an ihm vorbei und stimmt das Instrument der Sprache; Goethe und Schiller folgen fast unmittelbar und spielen es seinem ganzen Umfange nach aus, und manch schönes Talent schließt sich noch später an und wagt einen eigentümlichen Ton.

Es ist kaum schwerer über Musik zu schreiben, wie über lyrische Poesie, wenn man wirklich etwas feststellen und nicht in etymologischem Becherspiel ein Unbestimmbares mit dem andern müßig und resultatlos vergleichen will. Man sehe unsere Ästhetiker an, die besten nicht ausgenommen, und frage sich, ob selbst Jean Paul, der doch hell und klar, wie kein zweiter, in den Darstellungsprozeß hineinschaute, hier über die Trivialität hinaus kommt. Der Grund ist einfach: man hat in der Lyrik das reine Element vor sich, um das alle Formen sich streiten, ohne daß eine den Sieg davonträgt, weshalb sie in der singbaren Ballade, die zugleich episch, dramatisch und musikalisch ist, gipfelt. Im allgemeinen hat man von jeher zwei Hauptrichtungen unterschieden: die geistige, die bei uns durch Schiller repräsentiert wird und die man nicht so kurzweg die reflektive nennen sollte, und die gemütliche, die Goethe vertritt. Darin hatte man auch ganz recht, man behielt nur nicht genug im Auge, daß beide Richtungen in der Phantasie ihre gemeinschaftliche Wurzel haben, welche die geistige allein vor der Abstraktion und die gemütliche vor dem Sturz in die nüchternste Prosa bewahren kann. Denn freilich, wenn jeder Gedanke ein Gedicht oder auch nur

der Reim zu einem Gedicht wäre, so hätte Johann Jakob Wagner, der Würzburger Philosoph, recht gehabt, als er seine Dichterschule schrieb und in ihr den Beweis lieferte, daß man jederzeit aus einem scharfen Kopf ein klassischer Dichter werden könne. Und wenn jedes Juchhe und jedes Oweh, das im Wechsel der Gefühle aus dem so oder so bewegten Herzen aufsteigt, nur seine Wahrheit darzutun und etwa noch seine Entstehungsgeschichte hinzuzufügen brauchte, um für poetisch zu gelten, so wäre Vater Gleim mit großem Unrecht ausgestrichen worden, so dürften die Vogl und Genossen nie ausgestrichen werden, so müssen die Nürnberger Meistersänger alle wieder auferstehen, so gäbe es auch keinen Unterschied zwischen Poesie und Prosa, als den Reim. Es muß aber ein schöpferischer Akt der Phantasie hinzukommen, der den allgemeinen Gedanken individualisiert und umgekehrt das subjektive Gefühl generalisiert, und die Individuen, in denen dieser Akt sich vollzieht, treten so selten hervor, daß man noch in tausend Jahren keine Übervölkerung des Parnasses zu besorgen haben wird. Den Stadtpfeifern und Turmbläsern gegenüber, die alljährlich unsere Musenalmanache füllen, wird natürlich mit einer Definition nichts ausgerichtet, denn sie verachten sie entweder, oder fühlen sich, wundersamerweise, mit ihr in Übereinstimmung. Aber wem um Einsicht zu tun ist, der gehe dem hier gegebenen Fingerzeige nach und mache auf Goethe und Schiller die Anwendung. Bei Goethe leuchtet es auf den ersten Blick ein, daß alle seine Gedichte Perspektiven mit unendlichen Spiegelungen eröffnen und sich nur darum so eng an die von ihm nicht ohne Grund hochgepriesene Gelegenheit anschließen, weil er den Standpunkt möglichst scharf fixieren muß; aber auch bei Schiller ist nicht zu verkennen, daß er den philosophischen Gehalt, der ihm allerdings immer vorschwebt, keineswegs, wie etwa Lucrez, als einen schon errungenen, bloß ausbreitet und in einen Goldrahmen faßt, sondern daß er uns sein Kämpfen um ihn und also seine Abhängigkeit von ihm in allen Stadien darstellt. So generalisiert der eine sein besonderes und individualisiert der andere sein allgemeines, bis sie, von ganz entgegengesetzten Enden ausgehend, in der Mitte des Wegs zusammentreffen und die beiden Hälften der Menschheit innig miteinander verschmelzen. Es versteht sich von selbst, daß nur von den besten Stücken dieser Männer die Rede sein kann.

Auf Goethe und Schiller folgte, wie schon bemerkt wurde, manch schönes Talent, auf dessen Charakterisierung hier Verzicht geleistet werden muß. Uhland war das bedeutendste, und es war ein trauriges Zeichen, daß diese frische, kerngesunde Erscheinung,

aus der das ganze mittelalterliche Deutschland lyrisch singt, wie es aus Goethes Götz dramatisch spricht, zunächst in einem Wüstenmaler den Rivalen finden, dann gar durch einen Totenvogel in den Hintergrund gedrängt werden konnte. Aber welche Riesen sind wieder Freiligrath und Lenau, die doch neben Uhland kaum sichtbar bleiben, gegen ihre Nachfolger! Nicht, als ob nicht hie und da noch eine respektable Natur mit markigen Gaben hervorgetreten wäre, aber sie wurde kalt beiseite geschoben oder höchstens so begrüßt, wie der Arzt von den Kindern, der ihnen einen Blutreinigungstee auf den Tisch setzt. Und was sich geltend machte, was gesungen und wieder gesungen wurde, das war derart, daß man im Gedanken ans Ausland mit Scham und völligem Stillschweigen darüber hinweggehen muß. Jetzt scheint ein Wendepunkt nahe zu sein, denn an allen Ecken und Enden erheben sich nachdrucksvolle Stimmen gegen die in aufgedunsenen Versen vorgetragene gleißnerische Frömmelei und die nebenher tänzelnde läppische Minnesängerei, die sich gern als allein berechtigt hinstellen möchten und die nicht einmal neben anderm zu existieren verdienen, da sie hohl und leer sind. Es dürften, um auf das im Anfang gebrauchte Bild zurückzukommen, bald wieder einige Stelzen brechen, und daher ist es doppelt erfreulich, daß auch wieder Dichter erscheinen, die den Ton der Wahrheit und der Männlichkeit anstimmen, ohne darum weniger religiös zu sein, oder sich zarteren Gemüts- und Seelenregungen unzugänglich zu zeigen. Zu diesen Dichtern gehören die beiden, die zu den vorstehenden allgemeinen Betrachtungen nicht sowohl bloß Anlaß gaben, als geradezu dringend aufforderten. In der Kernhaftigkeit und Gediegenheit, die immer auf das Wesen ausgeht und lieber trocken erscheint, als sich nach falschem Prunk und Flittertand umsieht, sind sie einander gleich; in der Beherrschung der Form, die sich freilich hie und da noch sträubt, halten sie sich auch so ziemlich die Stange. Sonst unterscheiden sie sich dadurch, daß Pichler offenbar erst ins Leben hineinschreitet und Reinhold heraus, daß jener also die Welt und, was sich darin regt und bewegt, mit Jubel begrüßt, und dieser mit gesättigtem Blick auf sie zurückschaut, so daß sie sich bei dem einen im Morgenstrahl und bei dem andern in der Abendbeleuchtung zeigt. Zum Eingehen aufs Detail ist hier nicht der Ort; es sei daher nur noch bemerkt, daß, wenn die Sammlungen sich auch nicht als Sammlungen in unserer deutschen Nationalliteratur behaupten sollten, sich einzelne Stücke doch ohne alle Frage durchsetzen und in jeder mit Verstand ausgewählten Anthologie einen Ehrenplatz finden werden. Dahin rechnen wir bei Pichler z. B.

„Die alte Zither", die zugleich das tiroler Volksleben vortrefflich abspielt, und „Ein Fest"; bei Reinhold das wunderschöne dritte „Seelied" und den „Heideritt".

## Zur Anthologien-Literatur.

Museum aus den deutschen Dichtungen österreichischer Lyriker und Epiker von der frühesten bis zur neuesten Zeit. Von S. H. Mosenthal.

Album hundert ungarischer Dichter in eigenen und fremden Übersetzungen. Von C. M. Kertbeny.

1854.

Wir leben in der Zeit der Anthologien. Wie die Folianten längst zu Quartanten zusammenschrumpften und die Quartanten dem Groß- und Klein-Oktav wichen, wie das Schweinsleder und der Saffian dem gepreßten Papier Platz machten und die messingenen oder ehernen Krampen, die ehemals so sicher an jedem Thesaurus und jeder Postille zu hängen pflegten, wie Schloß und Riegel an der Tür, ganz und gar verschwanden, so hat sich auch das Innere der Bücher vollständig metamorphosiert, und manches bloße Register der verschwundenen Periode ist umfangreicher, als jetzt ganze Werke. Aber so winzig die Produkte unserer Presse auch schon an und für sich sind, und so gewiß es ist, daß selbst ein anspruchloser alter Roman, wie z. B. der Amadis, bei seinem Leibesumfang mit einiger Geringschätzung auf unsere modernen Universalgeschichten und Philosophien herabsehen würde, wenn irgendein boshafter Zufall ihn damit zusammenführte: für uns sind sie noch viel zu groß, uns wird das Glas unserer Vorfahren noch wieder zum Faß, das nicht im raschen Zug geleert, nur langsam ausgezapft werden kann, wir vertragen nur noch die Quintessenz der Quintessenz und fragen nach dem Kern des Kerns. Sogar der Mann der Wissenschaft muß darauf gefaßt sein, daß sein Kollege nicht sein Buch, sondern die Rezension desselben liest, und der Dichter, soweit er nicht von der Bühne herab unmittelbar zum Volk redet, ist dem Anthologisten mit Haut und Haar verfallen. Ist das ein Unglück? Kein Unbefangener wird die Frage mit einem unbedingten Ja beantworten, denn wer wüßte nicht, daß jene von Gelehrsamkeit strotzenden Folianten und Quartanten, die so ehrwürdig erscheinen, ihr Fleisch zum größten Teil dem Papierkorb oder dem Exzerptenkasten abgewonnen und ihr Fett der ungesunden, unfruchtbar mit sich selbst spielenden Scholastik des Mittelalters entsogen haben, oder wer wünschte sich im

belletristischen Gebiet Beschreibungen und Dialoge, wie sie z. B. die asiatische Banise aufschwemmen, zurück? Im Gegenteil, es ist nur heilsam, daß Schriftsteller und Dichter sich jetzt kurz fassen und in gesteigertster Konzentration ihr Eigenstes bieten müssen, wenn ihre Leistung nicht auf der Stelle zum bloßen Substrat für eine fremde Geistesoperation herabsinken soll. Ja, es schadet nicht einmal, wenn sie trotzdem rascher, wie sonst, mit ihrer Gesamttätigkeit einem höheren Ganzen als untergeordnete Glieder einverleibt, und in gewissem Sinn wieder zur Materie gemacht werden, denn je schneller man zu den übersichtlichen Punkten und den Endresultaten gelangt, um so größer ist der Gewinn, und wo es sich ums Fleisch und Blut handelt, kann der Federschmuck des Vogels oder die Mähne des Löwen nicht in Betracht kommen, so farbenschillernd und majestätisch sie an sich auch sein mögen. Nur freilich wird die Aufgabe, die Quintessenz in der einen oder der anderen Gestalt herauszuziehen, und den Kern seiner letzten Haut zu entkleiden, auch in demselben Grade schwerer, als die Produktion, sei es nun die wissenschaftliche oder die künstlerische, alles Fremdartige schon von selbst ausstößt und sich fest im wohlabgesteckten Kreise zusammenschließt. Diese Aufgabe ist nur mit der des Malers zu vergleichen, welcher ein Bild im verjüngten Maßstabe wiedergeben soll, ohne daß es in den engeren Dimensionen etwas Wesentliches verliert, und ihr wird so wenig durch das flache, objektivlos in der Luft zerflatternde Räsonieren, das sich jetzt so gern für absolute Kritik verkauft, als durch das Anzeichnen schöner Stellen und das Hervorheben einzelner markanter Züge oder ganzer Gedichte usw. genügt. Es kommt auf vollständige Reproduktion des wissenschaftlichen oder künstlerischen Organismus an, und hierbei ist vor allem nicht aus den Augen zu lassen, daß zwischen beiden ein wichtiger Unterschied besteht, der eine ganz entgegengesetzte Behandlung nötig macht. Warum verzehrt, wie die Geschichte der Philosophie unwidersprechlich lehrt, ein wissenschaftlicher Gedanke immer den andern, so daß auf den tiefen immer ein noch tieferer, auf den weiten ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Nur deshalb, weil dieser Gedanke notwendig aufs Allgemeine ausgeht und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil er nun einmal im Individuum erzeugt wird, nie völlig los werden kann, seiner Natur nach in steter Wandlung abzustreifen suchen muß. Warum löst nicht ebenso auch eine poetische Idee die andere auf, warum schlägt nicht eine Gestalt die andere tot, warum behauptet sich Homer neben den Nibelungen und Sophokles neben dem Shakespeare?

Offenbar nur, weil hier der ganz umgekehrte Prozeß stattfindet, weil das Verhältnis zwischen Basis und Spitze sich geradezu umdreht. Und so ist's: die wissenschaftliche Tat ist nur so weit vollbracht, als das Individuelle zurücktritt, und die künstlerische nur so weit, als das Allgemeine verschwindet. Die Konsequenzen ergeben sich von selbst.

Die beiden Anthologien, die mir vorliegen, machten es notwendig, daß ich diese Betrachtungen vorausschickte; in der Beurteilung derselben kann ich mich nun um so kürzer fassen. Beide sind als zeitgemäße Erscheinungen zu begrüßen, denn beide haben sich augenscheinlich einen Zweck gesetzt, der über das vielbeliebte Kranzwinden und Straußbinden hinausgeht und mit den von mir im Eingang ausgesprochenen Ansichten übereinstimmt. Mosenthals Museum gibt eine Entwickelung der österreichischen Poesie, soweit es ohne Rücksichtnahme auf das Drama geschehen kann, Kertbenys Album ein Bild der gerade jetzt frisch aufblühenden ungarischen Dichtung, und einer, wie der andere, hat sich, teils mit Bewußtsein, teils unwillkürlich durch die Natur der Aufgabe dazu gedrängt, auf den historischen Standpunkt gestellt. Indem ich mich zuerst Mosenthal zuwende, kann ich ihm die Anerkennung nicht versagen, daß ihm in hohem Grade gelungen ist, was er unternahm. Er führt uns jene Entwickelung in allen ihren Stadien treu und lebendig vor, und findet fast für jedes den rechten Dichter und das rechte Gedicht. Dabei ist rühmend hervorzuheben, daß er sich nicht durch übertriebenen Respekt vor dem Alten zur Ungerechtigkeit gegen das Neue verleiten ließ, und mit Ruhe manchen Namen überging, bei dem die Sache ihm nicht zu verweilen gebot. Das Gegenteil kommt so oft vor, daß eine flüchtige Untersuchung des in dieser Beziehung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit bestehenden Verhältnisses sich gewiß der Mühe verlohnt. Es gibt eine doppelte Art von Produktion, eine absolut schöpferische, die, wie Schiller sagt, in der Natur die Natur vermehrt, weil sie den Weg zu dem Brunnen selbst findet, aus dem die ewigen Bildungen aufsteigen, und eine untergeordnete, auf die Reflexion angewiesene, die aus der zweiten Hand lebt und den Ideengehalt der Zeit, sei dieser nun ein vorzugsweise religiöser, philosophischer oder politischer, verarbeitet. Jene wird nie überwunden, denn sie erzeugt im Einklang mit den geheimnisvollen Gesetzen alles Werdens und alles Seins jedesmal einen rund für sich abgeschlossenen Kristall, den das größte Talent, was im Lauf der Jahrhunderte nachfolgt, nicht wieder auflösen oder gar zerschlagen, dem es höchstens einen gleichen an die Seite stellen

kann. Diese wird oft schon durch das nächste Dezennium überholt, denn die Stimmung der Welt, die sie auffing und wiedergab, braucht nur zu wechseln, oder auch nur in eine neue Phase mit neuen Fernsichten auf neue Verhältnisse zu treten, und es ist um sie geschehen. Beide Arten kommen in jeder Form der Poesie vor; man trifft reine Kristalle in der Äsopischen Fabel, es fehlt nicht an Reflexionsdramen in irgendeiner Literatur. Mit Definitionen wird wenig ausgerichtet, wo die Grenzen oft auf kaum unterscheidbare Weise durcheinander laufen, wie hier, aber es gibt ein empirisches Kriterium, welches niemals trügt. Man braucht sich, wenn man im einzelnen Fall wissen will, ob man es mit einem Kristall, oder mit einer Reflexionsspitze zu tun habe, nur einfach zu fragen, ob eine Leiter zu dem Produkt hinaufführt, oder nicht, d. h. ob es die bloße höhere Potenz einer längst vorhandenen Gedankenreihe ist, oder ob es an die Minerva mahnt, die plötzlich aus Jupiters Haupt entsprang. So wird niemand die Genealogie des Goetheschen „Erlkönigs", des Uhlandschen „Glücks von Edenhall", der Heineschen „Meerlilie" nachweisen können; so hat das fallende Lindenblatt der Nibelungen, dem Siegfried seine Verwundbarkeit verdankt, und das Homers Achillesferse an Schönheit unendlich übertrifft, weil die in ihrem Recht gekränkte äußere Natur hier motiviert, was dort aus mütterlichem Unverstand hervorgeht, kein Vorher und kein Nachher gehabt; so steht die Mordnacht im „Macbeth" einzig da. Umgekehrt aber haben Didaktik und Deskription, gleichviel, ob sie mit offenem Visier in ihren eigenen Formen hervortreten oder incognito in fremden erscheinen, immer Ahnen und Enkel. Ich brauche die Untersuchung nicht fortzuführen; für meinen Zweck ist genug festgestellt. Der Anthologist soll einem Kristall der alten Literaturperiode das böhmische Glas der neueren nie vorziehen, wenn es auch noch so gut geschliffen wäre; er soll aber auch ebensowenig die Reflexionspoesie der neueren Periode gegen die der alten zurücksetzen, denn das Kapital, dessen Erträgnis sie ist, hat sich inzwischen bedeutend vermehrt und die Rente mit ihm. Gerade in diesem Punkt hat Mosenthal die Mittellinie vortrefflich einzuhalten gewußt, und das verbürgt seinem Buch Ausbreitung und praktische Wirkung. Finde ich nun seine Leistung selbst in Zweck und Ausführung nur zu loben, so ist an dem hors d'œuvre derselben, bestehend in kurzen Dichterbiographien und eingemischten kritischen Entscheidungen, manches zu tadeln. Er tut ganz im Vorbeigehen die wichtigsten wissenschaftlichen Prozesse ab und besetzt die Dichterstühle, wo er einen vakant findet, ohne sich im mindesten daran zu kehren, daß er

dadurch in die allerbedenklichsten Händel, auf der einen Seite mit der altdeutschen Philologie und Archäologie, auf der andern mit der kompetentesten Kritik und der respektabelsten Geschichtschreibung geraten muß. Wie Lachmanns Schüler und Wilhelm Grimm seinen Ausspruch über die Nibelungen, dem übrigens Holtzmanns neueste Untersuchungen zustatten kommen, aufnehmen werden, ist abzuwarten; was Gervinus, um von anderen zu schweigen, zu den von ihm aus eigener Machtvollkommenheit kreierten Großwürdenträgern Apollos sagt, ist in dem großen und auf lange hin entscheidenden Werke des gewiegten Mannes nachzulesen. Ich meines Orts will nur einer einzigen dieser Ernennungen aus dem Stegreif bescheiden entgegentreten und auch dies bloß aus Pietät, denn wenn ich auch für einen Lebenden gegen einen Toten das Wort ergreife, so ist es leider kein Lebender, der sich mit frischen Rosen bekränzt, sondern ein solcher, dem seit lange nur noch sein Lorbeer blieb. Es heißt Seite 348 des Museums: „Nikolaus Lenau war der größte Lyriker der Neuzeit." Hat der Verfasser dabei bloß Österreich im Auge gehabt, so ist nichts einzuwenden; sonst aber muß ich die Krone für Heinrich Heine reklamieren und das unbedingt. Es sei mir vergönnt, hier eine kurze Charakteristik dieses schwer zu beurteilenden, aber höchst bedeutenden Dichters, dessen einzige „Meerlilie" den ganzen Savonarola aufwiegt und der an ähnlichen blitzenden Kristallen (ich erinnere nur noch an den „Asra" im Romancero) überreich ist, zur Motivierung meines Widerspruchs einzuschalten, wie ich sie neulich an einem andern Orte gab. „In der Lyrik fand Heine eine Form, worin die desperatesten Töne, der Ausdruck einer vom Krampf ergriffenen Welt, gellend zusammenklingen, um als reizende Musik wieder davonzusäuseln; seine Liedersammlung mahnt an den fabelhaften ehernen Stier des Phalaris, welcher nach der Sage so eingerichtet war, daß das Verzweiflungsgeschrei des Sklaven, der in seinem glühenden Bauche den Tod erlitt, als schmeichelnde Harmonie zur Ergötzung des Königs hervordrang, und die Ergötzung ist hier um so erlaubter, als Quäler und Gequälter in einer und derselben Person zusammenfallen."

Kein Einsichtiger wird in Abrede stellen, daß der freie, starke Geist, dem das gelang, den Vorrang vor einem Dichter verdient, der nie über die Passivität hinauskam und dessen ganze Entwickelung darin bestand, daß er den kleinen Familienfriedhof, auf dem er anfangs als Totenvogel brütete, zuletzt wenigstens mit der ungeheuren Schädelstätte der Geschichte vertauschte, auf der man sich eine Melancholie ohne Ende eher

gefallen lassen kann. Lenau stellt sich der Welt mit seiner Lupe so gegenüber, wie etwa der aufs Detail ausgehende Physiolog dem Menschenangesicht; vor seinem krampfhaft festgehaltenen Glase verschwinden die schönen Linien, die jeder Unbefangene erblickt, die Poren aber, die sonst unsichtbar sind, klaffen weit auf, als ob es Klüfte und Abgründe wären, und er setzt die starre Betrachtung so lange fort, bis er die Lupe, die im einzelnen richtig, im ganzen aber betrügerisch reflektiert, für sein Auge hält. Das führt denn freilich nicht zu jener göttlichen Befreiung, von der Goethe meinte, daß sie die erste und letzte Aufgabe aller Poesie sei. Heine läßt die Weltkugel zwar auch nicht im hellen Sonnenschein auf der Fingerspitze tanzen, wie Goethe, sondern er zerschlägt sie, aber er tut es nur, wie er mir selbst einmal höchst bezeichnend sagte, als er mit mir bei Gelegenheit der Judith über den Unterschied unseres gegenseitigen Produzierens sprach, um den einzelnen Stücken dann den reinsten Schliff zu geben. Dabei kommt noch immer Lust und Leben heraus.

Um nun endlich auch auf Kertbeny in einigen Worten zurückzukommen, so muß ich auch ihm das ausdrückliche Zeugnis geben, daß er eine charakteristische Auswahl getroffen und den Leser in den Stand gesetzt hat, die ungarische Literatur in ihren verschiedenen Entwickelungsphasen zu überblicken. Seine Übersetzungen leiden freilich noch immer an einer gewissen Schwerfälligkeit, doch läßt sich nicht verkennen, daß sie schon um ein Bedeutendes leichter und freier sind, wie seine früheren Versuche waren, und so darf ich auch ihn aufrichtig willkommen heißen und ihn ermuntern, das übernommene Vermittlungsgeschäft zwischen zwei Nationen mit Ernst und Eifer fortzusetzen.

## Lyrische Poesie.

Gedichte von Franz Dingelstedt. Zweite Auflage. Stuttgart und Augsburg. J. G. Cottascher Verlag. 1858.

1858.

Jedes Volk hat sein Lied, und hält den ursprünglichen Ton fest, bis es verstummt. So hat auch unsere deutsche Lyrik, wie lianenhaft üppig und bunt sie sich auch durch die Jahrhunderte hinschlingen mag, sich in ihren Elementen nie verändert. Gleichweit entfernt von englischer Schwerfälligkeit, wie von französischer Leichtfertigkeit und italienischer Spitzfindigkeit, war sie von jeher das Produkt einer naiven Hingebung an die Dinge und einer etwas nüchternen Reflexion über sie. Unsere Dichter zerfallen nach dem Überwiegen des einen oder des andern dieser Elemente in zwei getrennte Familien, die jedoch

den gemeinschaftlichen Grundstamm keinen Augenblick verleugnen können. In Goethes Poesie der süßesten Unmittelbarkeit mischen sich, wie oft schon bemerkt und nicht selten sogar getadelt wurde, die härtesten realistischen Züge; um für den Himmel, dessen Seligkeit er mit einer Engelszunge verkünden will, Glauben zu finden, stößt er die Leiter, mittelst deren er ihn erklomm, nicht zurück, sondern zieht sie nach, und zählt uns ihre Sprossen vor. Umgekehrt weiß Schiller für die kühnsten Flüge seiner Spekulation noch immer das menschliche Gemüt zu erwärmen, und ihm ein Gefühl einzuflößen, als ob es sich in den goldenen Wolken, zwischen denen er wonnetrunken und der Erde vergessend wandelt, auch säen und ernten ließe; er gewinnt sein Ideal durch die Verklärung des natürlichen Zustandes, nicht durch die unfruchtbare Nihilierung desselben, und gelangt zur Verklärung durch simples Zurückgehen aufs Gesetz, in welchem Sollen und Können denn doch zuletzt auch zusammenfallen. Diese wunderbare Mischung des Allgemeinen und des Besonderen, die das eine beständig zur Probe des andern macht, und die Blutbildung vielleicht um ihr brennendstes Inkarnat bringt, sie dafür aber auch vor der Verwässerung schützt, ist freilich zunächst ein Resultat unserer tiefsinnigen Sprache. Denn diese will, wie kaum eine zweite, überall das Werden veranschaulichen, sie knüpft unermüdlich und unablässig Blüte und Wurzel zusammen, und muß darum auch die Übergänge und die Bedingungen, unter denen sie allein zustande kommen, unverrückt im Gesicht behalten. Aber die Sprache ist, um weiter zurückzugreifen, ja auch eben der erste und unverfälschteste Ausdruck der Nationalität, und kann nichts abspiegeln, was nicht in ihr liegt.

Jedes Volk hat sein Lied, und hält den ursprünglichen Ton fest; allein jede Zeit variiert ihn auf eine eigentümliche, ihren Bedürfnissen entsprechende Weise. Der deutsche Singvogel wird immer ein Blatt des Baums mit in die Höhe nehmen, von dem er sich aufschwingt; aber heute ist es die Eiche des Donnergottes, und morgen ist es Holdas Linde, auf der er sitzt. Anders klingt ein Schlachtgesang, und anders ein Kirchenchoral, oder ein weicher Empfindungslaut der Liebe, wenn auch alle drei durch das ihnen gemeinsame Wechselspiel von Naivität und Reflexion eng miteinander verwandt sind. Ob es aus Dur oder aus Moll geht, das hängt von den geschichtlichen Erregungen der Nation, ja zum guten Teil, bei der innigen Verbindung aller Kulturvölker untereinander, von der Stimmung der Welt ab. Dies muß man vor allem beachten, wenn man unsere Lyrik und unsere Poesie überhaupt in ihrer Weiterentwickelung begreifen

und gerecht gegen sie sein will. Man kann in Deutschland nicht langer Veilchen begießen, oder sich in den farbigen Schmelz des Schmetterlingsflügels vertiefen, während man in Frankreich und England den Gesellschaftsvertrag untersucht und an allen Fundamenten des Staats und der Kirche rüttelt. Das ängstliche Gefühl, das sich an eine solche Untersuchung knüpft, die wenigstens scheinbare Unsicherheit aller Zustände, die daraus hervorgeht, verbreitet sich in raschen Schwingungen über ganz Europa, und erstickt, wie die unheimlichen Zuckungen eines Erdbebens, zunächst die fröhlichen Stimmen, die aus kindlicher Brust in Dank und Jubel zum Festgelage des Lebens erschallen, macht sich dann aber selbst Luft. Das sind Zeiten, in denen Hamlet seine Auferstehung in irgendeiner neuen Gestalt zu feiern pflegt, und er läßt selten lange auf sich warten.

Lord Byron ist der Hamlet des Jahrhunderts. Keiner hat es in der Kunst, an der Sonne nur die Flecken zu sehen, und in der Erde nur das Gewürm und die wüsten Totengebeine zu erblicken, vor den belebenden Strahlen aber, die von oben kommen, sowie vor dem frischen Grün, das sie unten erwecken, fest und dicht die Augen zu verschließen, so weit gebracht, wie er. Für mich steht er in der englischen Literatur nicht einsam da. Er ist der letzte, aber freilich unendlich gesteigerte Ausläufer der Marlowe, Green, Webster usw., wie auf der entgegengesetzten Seite sein Zeitgenosse Walter Scott in seiner heitern, unversieglichen Lebensfülle ein letzter Schößling des Shakespeare, und er kann in dem Sinn sogar für einen Nationaltypus gelten, als gerade der Engländer, wie so viele wunderliche Selbstmorde und verwandte Erscheinungen beweisen, trotz der allgemeinen Gesundheit des Stammes, zu einer Art von Hypochondrie geneigt ist, die von den sonst bekannten Formen dieser Krankheit so ganz und gar abweicht, daß er sich genötigt sah, einen aparten Namen dafür zu erfinden. Ich bin auch weit davon entfernt, dem Byronschen Weltschmerz, obgleich ich ihn zum Teil auf den Nationalspleen zurückführen zu müssen glaube, die subjektive Wahrheit abzusprechen, oder gar ihn lieblos zu bespötteln. Töne, wie sie ihm zu Gebote standen, werden nicht erheuchelt, und es ist ein sehr wirkliches, ein sehr handgreifliches Unglück, wenn ein Mensch Licht und Luft anders verlangt, als sie nun einmal sind; es ist ebenso schlimm; als wenn er das „Übel" oder die Wasserscheu bekäme, und das Widerwärtige und Verächtliche stellt sich erst mit den Nachäffern ein, mit den Leutchen, die, innerlich seelenvergnügt, daß der Frühling sein grünes Kleid nicht abwirft, ihm bloß darum ein rotes wünschen,

weil der geniale Brite es ihm gewünscht hat. Ich lasse es ebenfalls ununtersucht, ob sein Zustand aus dem Mangel an Selbstregime hervorging, wie es allerdings scheinen könnte, oder ob dieser Mangel an Selbstregime nicht vielmehr selbst schon das Produkt einer fehlerhaften Organisation war. Aber Shakespeare würde in seiner berühmtesten Tragödie ein schlechtes Stück geliefert haben, wenn er Hamlet das letzte Wort darin gelassen hätte, und um die Welt wird es immer bedenklich stehen, wenn Hamlet mitsprechen darf. Darum war die maß- und grenzenlose Schwärmerei für Byron, obgleich keineswegs unnatürlich, sondern aus den Verhältnissen gar wohl zu erklären, ein höchst wichtiges pathologisches Zeichen.

Das in allen seinen Tiefen aufgeregte Europa machte in dieser Schwärmerei eigentlich dasselbe Hamlet-Fieber durch, welches Deutschland in den siebziger Jahren geschüttelt, und das sich im Werther entladen hatte. Wir unsererseits wurden nicht mehr so stark davon berührt, weil es eben nur noch als Rezidiv auftrat. Bitterer Ernst wurde der Weltschmerz diesmal nur in Nikolaus Lenau, und er fiel denn auch als Opfer seiner traurigen Verwechselung der Lupe, die denn doch nur in einzelnen Momenten zur Hand genommen sein will, weil sie das Detail auf Kosten des Ganzen hervorhebt und keinen freien Überblick gestattet, mit dem Auge, das die wohltätige Natur dem Menschen mit auf den Weg gegeben hat. Bei unserem Heinrich Heine dagegen, der sich eine gute Weile als Konduktführer und Leichenmarschall des Jüngsten Tages gebärdete, ging der „große Riß", über den er jammerte, nicht einmal durch die Weste, geschweige durch das Herz; er brauchte so wenig den Schneider, als den Chirurgen zu bemühen, und er zeigte auch bald genug durch die Grimassen, die er schnitt, wie es mit dem schwarzen Frack und mit den Trauerflören um Hut und Arm gemeint gewesen war. Aber eben weil der Ernst fehlte, war unsere Weltschmerzperiode eine der widerlichsten unserer ganzen Literaturgeschichte, und verdient im vollsten Maß die Züchtigung, die ihr seitdem zuteil geworden ist. Dennoch blieb sie nicht ohne Frucht, sie hatte doch den Gesichtskreis erweitert und den Blick geschärft, und man fand nach und nach den Übergang vom Abstrakten zum Konkreten, von den Sonnenflecken, die uns nicht kümmern, zu den Spinnwebsfäden, die uns die Fenster verdunkeln. Dies war das entschiedene, vielleicht noch nicht genug gewürdigte Verdienst unserer politischen Dichterschule, vor allen aber Franz Dingelstedts, der ihr durch seinen „Nachtwächter" erst die poetische Weihe gab. Diese merkwürdige Produktion, die bedeutendste von allen hieher gehörigen und fast die einzige

von bleibendem Gehalt, unterschied sich nämlich dadurch von den übrigen, daß sie, weit entfernt sich im Ausspinnen allgemeiner Ideenphantome oder im Konstruieren von oben herab zu gefallen, sich kühn und mutig auf die Erscheinungen warf und diese mit sichrer Hand ins rechte Licht rückte. Darum zündete sie überall, und sogar bei denen, die, wie es dem Referenten selbst erging, der Richtung keineswegs hold waren, die sich aber aufrichtig freuten, durch das epigrammatisch zugespitzte Bild doch endlich von der luftigen Phrase erlöst und wieder auf festen Boden gestellt zu werden. Ich wiederhole hier einfach, was ich vor fünfzehn Jahren aussprach, und ich kann zur Charakterisierung, wie zur Empfehlung der ausgewählten Gedichtsammlung, die uns jetzt vorliegt, nichts Besseres sagen, als daß der Dichter diesem Grundzug seiner Natur vollkommen treu geblieben ist. Mit ganzer Seele der modernen Welt und der Gegenwart zugewandt, gleicht er bald der Biene, welche einer Blume, die unter wankenden Ruinen blüht, noch im Moment des Zusammensturzes den letzten Honig entsaugt, und bald dem Raben, welcher das dem Tode verfallene Leben prophetisch und drohend umkreist. Der Rausch, der in unsern Tagen die reine Freude und das stille Entzücken so oft vertreten muß, ist nie hinreißender geschildert worden, als in dem „Roman"; das soziale Zerwürfnis, aus dem er entspringt, und das übrigbleibt, wenn man auch alle Pessimisten und Utopisten mit ihren Litaneien und Theoremen davonjagt, aber auch nie furchtbarer, als in dem Nachtstück aus London. Hier haben wir denn auch gleich die beiden Grundelemente der deutschen Lyrik beisammen: das naive Aufjubeln in einer trunkenen Stunde und die gewissenhaft-gründliche Reflexion über das Woher und Wohin. Zuweilen machen sie sich in einem und demselben Gedicht geltend, wie z. B. in den „Eidgenossen"; dann hat man ein Gefühl, als ob ein anmutiger Traum von dem zu früh erwachten Schläfer bei der Nachtlampe fortgesponnen würde, und das ist nicht behaglich. Doch es handelt sich hier nicht um Splitterrichterei, sondern um Fixierung des Totaleindrucks, und dieser ist ebenso eigentümlich, als nachhaltig, wenn auch keineswegs, wie es im „Epilog" heißt, salon- und pensionsmäßig. Um einzelnes hervorzuheben, so muß ich das „Niederländische Seestück" als die vortrefflichste und erschütterndste moderne Ballade bezeichnen, die ich kenne. Der „Totentanz zu München", nicht der Holbeinische, sondern der von der Cholera während der Industrieausstellung aufgeführte, reiht sich ihr und seiner ersten Nummer würdig an. Unter den „Irrfahrten" gehören: „Am Scheidewege", „Dämmerstunde" und „Ein dunkles Blatt" zum Zartesten,

was die neuere Literatur besitzt, und die Lieder aus der „Fremdenlegion", besonders „Der Pechvogel aus Kurhessen", ringen mit dem Besten aus dem „Kosmopolitischen Nachtwächter" um den Kranz der Frische und der Schärfe. Der Romantik geht der Sänger aus dem Wege; sie jedoch nicht ihm, denn „Herbstlied", „Rosenmärchen" und „Astern" wird die Literaturgeschichte mit zu ihren reizendsten Gaben rechnen müssen. Aber es ist überhaupt charakteristisch an ihm, daß er oft, und zu oft, an den Nachtwandler erinnert, der sich selbst anruft und deshalb, trotz des schönsten Mondscheins, Gefahr läuft, vom Dach zu stürzen. Doch auch das hat seinen tieferen Grund in der ihm an- und eingeborenen Richtung auf das Moderne. Eine Welt, die noch selbst nicht weiß, ob und wieweit sie an sich glauben darf, kann auch keinen Dichter erzeugen, der den Glauben nicht zuweilen verlöre.

## J. Meyers „Dithmarscher Gedichte".

(Dithmarscher Gedichte. — Plattdeutsche Poesien in Dithmarscher Mundart von Johann Meyer. Zwei Bände. Hamburg, Hoffmann und Campe. 1859.)

1859.

Wer diese Gedichte obenhin betrachtet und mit dithmarscher Art und Weise unbekannt ist, der wird fast auf jeder Seite Reminiszenzen aus Klaus Groths „Quickborn" zu begegnen glauben. Wer sich aber mit Liebe in sie vertieft und das Ländchen mit allen seinen Eigentümlichkeiten kennt, der wird finden, daß beide Dichter, der jüngere, wie der ältere, aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft und „dem Volk auf den Mund" gesehen haben. Damit soll dem Verdienst der Dichter durchaus nicht zunahe getreten, es soll nur ihre gegenseitige Stellung zueinander bestimmt werden. Denn eine Volkspoesie in dem banalen Sinn, worin man den Ausdruck gewöhnlich nimmt, hat nie existiert und wird nie existieren. Jede dichterische Tat, von der Epopoe und der Tragödie an bis zum Handwerksburschenlied und zum Schnaderhüpferl herunter, ist eine individuelle, und das vielköpfigte Ungeheuer als solches kann es so wenig zu einem organisch in sich geschlossenen Kunstgebilde bringen, wie der Wald als solcher zu einem Apfel, der nicht auf einem besonderen Baum gewachsen wäre. Aber freilich trägt das Volk den poetischen Stoff zusammen, indem es mit Millionen Augen sieht und mit Millionen Ohren hört und seltene Naturmomente, die sich der Beobachtung des einzelnen entziehen, wenn er sich

nicht eines außerordentlichen Glückes erfreut, sowie wunderbare Geschichten aus der Menschenwelt, die sich oft erst in Jahrhunderten wiederholen, in treuem Sinn festhält und von Geschlecht auf Geschlecht vererbt. Tritt nun der Dichter hinzu, so wird er den aufgespeicherten Reichtum ohne Zweifel zu schätzen wissen, aber die Hauptsache, die Beseelung, geht von ihm aus, und darum ist und bleibt er der eigentliche Schöpfer, dem im wesentlichen so wenig vorgearbeitet, als nachgeholfen werden kann. Es ist das Verhältnis der Biene zum Blumenflor; der Saft hat es noch weit zum Honig.

Die plattdeutsche Literatur ist, nachdem sie lange geruht oder vielmehr in tiefster Stille ihren Faden fortgesponnen hat, plötzlich wieder auf den Markt getreten und sogar mit einigem Lärm. Man darf Klaus Groths Briefe über Hochdeutsch und Plattdeutsch als ihr neuestes Manifest betrachten, und diese haben, der wunderlichen Meinung gegenüber, daß das Plattdeutsche ausgerottet werden müsse, die sich vor Jahren einmal hervorwagte, seine Existenzberechtigung aufs unwiderleglichste dargetan. Nur kann ich dem Verfasser nicht beistimmen, wenn er daraus, daß alles plattdeutsch gesagt werden kann, den Schluß zieht, daß auch alles plattdeutsch gesagt werden darf. Das würde auch nach meiner Überzeugung auf dem einzigen Gebiet, auf dem wir Deutsche seit Jahrhunderten einig sind, eine unheilvolle Zersplitterung herbeiführen und zur Folge haben, daß der Nationalgeist, der bis jetzt doch wenigstens in der Literatur ganz und ungebrochen wirkte, auch hier dem entkräftenden Dualismus verfiele, der vielleicht dereinst in der Weltgeschichte den Namen des deutschen Fluches tragen wird. Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt; wenn wir weitergehen, so kommen wir am Ende wieder zur plattdeutschen Bibel zurück, und mit Entfernung der hochdeutschen ist die Brücke zwischen dem Volk, dem doch eben genützt werden soll, und der hochdeutschen Kultur, der sich doch schwerlich bis zum Jüngsten Tage eine ebenbürtige plattdeutsche an die Seite setzen dürfte, auch zerstört. Den Kreis aber steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben, trete es nun rein lyrisch als persönlicher Empfindungslaut des Individuums oder humoristisch als Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespalts hervor, ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden, wie das Blut an die Ader, weshalb sich Klaus Groth und Fritz Reuter, oder „Reinke, de Voß“ trotz Goethe, nicht ins Hochdeutsche übertragen lassen, aber ebensowenig auch Ludwig Uhland und Eduard Mörike ins Plattdeutsche. In diesem Kreise haben die plattdeutschen Dichter sich auch instinktiv gehalten, selbst Klaus Groth,

ungeachtet seiner Theorie, und ist ihnen nur Glück dazu zu wünschen; es soll aber natürlich nicht damit gesagt sein, daß ein Niedersachse absolut plattdeutsch dichten müsse.

Die Gedichte Johann Meyers, die mir zu diesen Erörterungen den Anlaß darbieten, sind als eine wesentliche Bereicherung der plattdeutschen Literatur zu bezeichnen, und ich mache mir eine Pflicht daraus, sie aufs wärmste zu empfehlen. Vom hellen sangbaren Liede an, durch das saftige frische Idyll hindurch bis zum historischen Genrebild hinauf, klingen uns aus der Sammlung alle Töne wieder entgegen, die Klaus Groth den verdienten Beifall gewannen, einige schwächer und matter, wie das sich bei zwei verschiedenen Individuen von selbst versteht, andere in gleicher Stärke und einer mit viel größerer Gewalt. Findet sich kein Stück, wie: „Rumpelkab'n" oder „Matten Has", die ich an die Spitze des „Quickborn" stelle, so kann „Anna" es kühn mit „Hanne ut Frankrik" und mit „De Vullmach" aufnehmen, und „De Slach bi Hemmingsted" überragt die gleichnamige Ballade bei Groth um vieles; ebenso: „De letzte Fehde". Holstein hat den Dichter bereits mit inniger Freude begrüßt, und dem gemeinsamen deutschen Vaterlande möge er in der ernsten Katastrophe, womit welscher Übermut uns trotz Leipzig und Waterloo abermals zu bedrohen scheint, als ein neuer Beweis gelten, wie viel edles Mark noch in dem schlichten Volksstamme steckt, der an der Eider in stiller Qual, wie der von einem Hornissschwarm befallene Ritter des alten Liedes, seiner endlichen Erlösung harrt.

## Österreichische Poesie.

1859.

Eine minder erfreuliche Partie des Gemäldes geben unsre Sänger ab. Von den patriotischen Kundgebungen dieser Leute muß sich jeder gebildete Sinn mit Ekel abwenden; ein Orgeldrehkonzert, wie es in Berlin zuweilen zustande gebracht wird, wenn eine dem Hausbesitzer unangenehme Partei zum freiwilligen Ausziehen gezwungen werden soll, ist ein Ohrenschmaus dagegen. Otto Prechtler freut sich, daß der sardisch-fränkische Knoten endlich „zerhaut" ist und ruft zu den Waffen; das macht einen Eindruck, als ob ein Knäblein die Weihnachtstrommel rührte. Franz von Hermannsthal tauft sich zu einem Cato um und parodiert das eiserne Caeterum censeo, das durch die Jahrtausende schallt, durch ein „im übrigen mein' ich", das wahrscheinlich schon den Setzer heiter gestimmt hat. Faust Pachler donnert an die Privatkassen, als ob der Nibelungenhort am Neujahrsabend verteilt

worden wäre und die undankbaren Empfänger sich nun weigerten, von dem roten Gold der Burgunden einen Pfenning zurückzugeben. Und das alles in Versen, die unmittelbar aus dem Bardenhain zu stammen scheinen und die vor Ulphilas vielleicht wohlklingend gefunden worden wären. Als Karl der Große den Kirchengesang in Deutschland heben wollte, verbot er bekanntlich, Geistliche anzustellen, die nicht singen konnten. Nichtsdestoweniger geschah es noch hin und wieder, und wenn er nun plötzlich Inspektion hielt, wußten die Unglücklichen sich nur dadurch zu helfen, daß sie die Mundbewegungen und Grimassen der wirklichen Sänger auf dem Chore nachzunahmen suchten. Das wird ihnen keiner verargen, denn mit Karl war nicht zu spaßen, und Not kennt kein Gebot. Was zwingt aber diese Leute, die nicht einmal das Schillersche Epigramm: „Weil ein Vers dir gelingt usw." zur Entschuldigung für sich anführen können, sich so heillos zu prostituieren und die heilige Sache, der sie doch dienen wollen, zugleich? Aber, da liegt es eben. Die meisten von ihnen, ich bin dessen überzeugt, würden ohne Zweifel laut auflachen, wenn man ihre Gedichte in simple Prosa auflöste und ihnen den Inhalt mit Pathos vortrüge. Otto Prechtler würde, wenn ihm jemand mit einem feierlichen Gesicht und dem Anspruch, etwas Bedeutendes zu sagen, die Versicherung gäbe, daß Recht unter allen Umständen Recht bleibe, ganz gewiß erwidern, das habe er schon in der Kleinkinderbewahranstalt gehört. Franz von Hermannsthal würde demjenigen, der ihm die Mitteilung machte, daß Deutschland an schönen Auen, Gauen und Frauen reich sei, sicher antworten, er wisse es aus Cannabich, Gaspari und Ritter, ja es stehe sogar im Bädeker! Und auch Faust Pachler würde schwerlich erstaunen, wenn er von einem anderen vernähme, daß ein Staat zur Zeit des Krieges nicht bloß Soldaten, sondern auch Geld brauche. Woher denn nun der kühne Griff ins Abc-Schützengut, woher die Courage, das als preiswürdige Ware zu Markt zu bringen, was man aus zweiter Hand selbst nicht kaufen würde? Ohne Frage daher, daß man Reim und Metrum an sich für etwas Positives hält und dieses Positive nach den Erzeugungskosten abschätzt, die allerdings nicht gering sein mögen, wenn die Schweißtropfen gewissenhaft nachgezählt werden. Einer schneidenden Ungerechtigkeit gegen die bereits Genannten würden wir uns schuldig machen, wenn wir die poetische Ovation übergehen wollten, die den Manen Humboldts von Ludwig August Frankl dargebracht worden ist und die auch einen gewissen politisch-demonstrativen Beigeschmack hat. Frankl hat vor kurzem den Orient besucht und seine Reise ausführlich be-

schrieben, auch verdient sein Buch keineswegs die verächtliche Behandlung, die ihm in Deutschland zuteil wurde. Zwar läßt es sich nicht leugnen, daß er fast auf jeder Seite seinen Geburts- und Heimatsschein präsentiert, indem er auf die verwunderlichste, nur in Österreich mögliche Weise gegen Etymologie und Syntax verstößt, aber das hätte seine Rezensenten nicht gegen die Masse seiner Beobachtungen und frischer Naturschilderungen blind machen sollen, an denen es doch wahrlich auch nicht fehlt. Seine „Nänie" dagegen überbietet alles, was uns an Trivialität und Geschraubtheit in Inhalt und Form seit lange vorgekommen ist. Wie kann ein Mann von Bildung und Geschmack von dem „Schnee und den grünenden Gedanken" der Zedern auf dem Libanon und Alexanders von Humboldt in einem und demselben Atem reden; wie kann er Goethe im höchsten Alter „sich besinnen" und infolgedessen zum zweitenmal in Blüte schießen lassen; wie kann er die alten zehnfach abgebrühten Phrasen von den Adlern, die auf Bergen thronen, den Blicken, die zugleich die Sphären des Himmels und die tiefsten Schachte der Erde durchdringen usw. noch einmal auf der Gasse zusammenkehren! Dabei das verdächtige Lob auf des Gefeierten „großes" Vaterland, wohinter sich der echt österreichische Hintergedanke verbirgt, daß man an der Donau, wo der gute Wein wächst, mit den Humboldts der sandigen Spree nicht so viel Federlesens zu machen brauchte, wenn die Zensur nur etwas früher aufgehoben worden wäre, weil man dann längst ihresgleichen aufzuzeigen gehabt hätte. Wir würden uns bei diesen Dichtern nicht so lange aufgehalten haben, wenn wir nicht eine allgemeine Betrachtung an sie zu knüpfen gedächten. Jedermann kennt die schneidende Differenz, die zwischen dem ästhetischen Urteil des deutschen Nordens und des deutschen Südens besteht; was in Wien hinreißt, wird in Berlin gewöhnlich verhöhnt, und was in Berlin mit Bewunderung erfüllt, läßt in Wien kalt. Der Grund ist in der Naivitäts- und Natürlichkeitstheorie zu suchen, die man sich hier aus der landesüblichen poetischen Praxis abstrahiert hat. Für naiv und natürlich gilt nämlich nur das, was jedermann einfällt, und genial wird es dadurch, daß es in eine neue, möglichst buntscheckige Phrase eingekleidet wird. So kommt, statt der Lerche, welche einfach zum Himmel aufsteigt und singt, die allerdings, wenn nichts hinzukäme, auch keinen besonderen Effekt machen würde, bei Nikolaus Lenau das Ungetüm zu stande, das an seinen Liedern in die Luft klettert und Singraketen schlendert. Ein Ästhetiker vom Fach wird in diesem raffinierten Aberwitz vielleicht das untrügliche Symptom aller

denkbaren Krankheiten erblicken, an denen der poetische Geist überhaupt leiden kann; gänzliche Vertiefungsunfähigkeit in bezug auf das punctum saliens des Gedichts und gänzlichen Mangel an Phantasie, die ihr Amt an den abstrakten Verstand abtritt und diesen zu einer Unzahl von Eskamotierungen zwingt, bevor es auch nur zu einem leblosen Afterbild kommt. Hier wird die Lohensteinsche Nachgeburt angestaunt und erzeugt ihresgleichen, z. B. L. A. Frankls „grünende Gedanken", unter denen man sich einmal die Zedern auf dem Libanon und das andere Mal das Humboldtsche Gehirnprodukt vorstellen soll. Wo nur das für naiv und natürlich gilt, was jedermann einfällt, da muß man das selbstverständlich für reflektiert erklären, was nicht jedermann einfällt. Das geschieht denn auch und offenbar, weil man in possierlichem Irrtum annimmt, daß ein Werk, das man nicht ohne Anstrengung aufzufassen vermag, wenn man aus solcher Schule kommt, auch nicht ohne Anstrengung entstanden sein kann, und den eigenen Schweiß mit dem fremden verwechselt. Wehe der keuschen Flamme, die in dem weißen Marmor der griechischen Statue lodert; ein Schneemann mit eingesteckten Braunkohlenaugen findet leichter Geltung. Doch, es ist nicht unsres Amts, zu ästhetisieren, wir wollten bloß den Grund einer längst bekannten Tatsache aufdecken.

# Vermischte Aufsätze und Aphorismen über Literatur, Kunst u. a.

# Über Literatur und Kunst.

## I.

Die Literatur macht sich seit einiger Zeit gern selbst zum Gegenstand der Betrachtung. Ein Spiegel soll nun zwar nicht sich selbst sehen wollen, und ein Held soll den Degen nicht einstecken, um einen Hymnus auf sich zu dichten. Aber es gibt Zeiten des Kampfes und Zeiten der Ruhe; auf die Donner der Schlacht folgt das Umackern und Besäen des Schlachtfeldes. So gibt es auch in der Literatur Perioden der Produktion, die kühn vordringt und ihre Schritte nicht abmißt, und Perioden der Kritik. Eine Mutter gebiert ihr Kind und weiß selbst nicht, was sie geboren hat. Das Leben bemächtigt sich ihrer Geburt und macht daraus, was es kann oder will.

Wir wollen nun zugeben, daß wir so lange stillstehen, als wir uns nach dem zurückgelegten Wege umschauen; wir wollen aber dennoch keinen Anstand nehmen, dies einmal zu tun. Aus dem, was hinter uns liegt, läßt sich am sichersten schließen auf das, was vor uns liegt. Das letzte Ziel ist und bleibt freilich ein Geheimnis, und es ist sogar möglich, daß die Reise um die Welt des Geistes keinen anderen Ausgangspunkt hat, als die sichtbare Welt, daß wir uns über kurz oder lang plötzlich wieder an dem Ort finden, von wo wir ausgingen, und dies vielleicht zu einer Zeit, wo wir mit vollen Segeln in die Bucht von Utopien einzulaufen wähnen. Das Leben bewegt sich immer in Kreisen, die Kreisform aber, auch die engste, trägt das Gepräge der Unendlichkeit.

Es ist ein gewöhnlicher Irrtum, und ein solcher, der fast die ganze Literatur ausfüllt, daß man sich leicht verführen läßt, das Wirtshaus, wo man einkehrt, für das Ende des Wegs zu halten. Man findet da guten Wein und erquickende Speisen, man sieht, daß dort so mancher sein Gepäck abwirft und sich hinter den Ofen setzt; es ist so angenehm, sich im Gefühl der überstandenen Mühseligkeiten zu Bett zu legen und von einem

zuvorkommenden Traum den Siegespreis zu empfangen. Aber welch ein Unglück, daß die Ruhe nichts ist, als der geschminkte Tod!

Die Anfänge der Literatur sind nie individuell und können es nicht sein. Allen gehört zuerst, was später Besitztum des einzelnen wird. Es scheint, als ob das allgemeine Vermögen, was sich eine Zeitlang sowohl im Denken und Empfinden, wie im Formen und Gestalten äußert, und Mythologien und Sagenkreise erzeugt, sich blöde zurückzieht, sobald die erste begabte Individualität aufgeht und in den ihr bestimmten Kreis eintritt. Dann regt es sich nur noch passiv im Aufnehmen und Zurückweisen und wird so als unverfälschbarer Ausdruck des Bedürfnisses zum höchsten Kriterium des Dargebotenen.

Die deutsche Literatur war seit der Zeit, daß sie sich etabliert hat, schon mancherlei. In ihrer ersten Periode war sie für die Gelehrten nichts weiter, als eine Gelegenheit, ihre Lektion aufzusagen, für die Poeten aber Golgatha und Pranger zugleich. Später wurde sie eine Ruhmintrade, eine Kanzelei, wo man die Diplome der Unsterblichkeit ausstellte. Jetzt ist sie eine Börse. Hiemit sind ihre verschiedenen Phasen freilich nur auf negative Weise bezeichnet. Aber aus den Krankheiten, die er überstand, zieht man die besten Schlüsse über die Beschaffenheit des Körpers.

Urteile zu fällen ist hauptsächlich deshalb so bedenklich, weil das Urteil sehr oft der Sache erst die Form gibt, und weil eine einmal vorhandene Form nicht leicht wieder zerbrochen wird. Darum sollte man sich billig über den gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur alles Urteils enthalten und den Zeitpunkt abwarten, wo die Verwirrung sich löst. Ein anderes aber ist ein Urteil, ein anderes eine übersichtliche Betrachtung.

Ich glaube behaupten zu dürfen, daß in der gegenwärtigen Literaturepoche die kritischen Kräfte den produzierenden bei weitem überlegen sind. Dies ist an und für sich kein Unglück, denn die Kritik in würdiger Erscheinung ist wieder Produktion. Aber es ist ein Unglück, daß die Kritik, ihr zufälliges Übergewicht mißbrauchend, auf die eigentliche Produktion einen präjudizierenden Einfluß auszuüben strebt, der ihr nicht zukommt. Es ist ungefähr ebenso, als wenn die Polizei die Hochzeitsnächte dirigieren wollte, eben um dem Staat tüchtige Soldaten zu verschaffen. Scheidewasser ist kein Blut.

Auf die Tat folgt der Gedanke, nicht umgekehrt. Die Tat ist der Stoff, an dem der Gedanke sich versucht. Von der Tat — auch die geistige der Kunst ist eine — fordern, daß sie sich dem Gedanken bequeme, daß sie sich zur Verkürzung eines

seiner Sprünge hergeben soll, heißt sie, wenn nicht vernichten, so doch heillos verkürzen. Einen Stuhl kann man sich bestellen, keinen Baum, obwohl aus dem Baum einer zurechtgezimmert werden kann. Die Natur war noch niemals so artig, nach einem ihr vorgelegten gelehrten Modell neue, korrigierte Geschöpfe auszuführen, sie macht die Adler und die Nachtigallen noch so, wie sie sie vor Jahrtausenden machte. Auch die Kunst wird ihre Würde zu behaupten wissen, und sich nicht zum Papagei der Spekulation, die zuweilen nicht einmal Spekulation ist, erniedrigen lassen.

Unsere Zeit ist gar nicht eitel, aber sie hält sich doch für das Faß Pulver, das bestimmt ist, das Felsenfundament, worauf die ganze sittliche und religiöse Welt ruht, in die Luft zu sprengen. Ob sie sich hierin täuscht oder nicht, und ob sie wirklich, wie sie sich einbildet, von Ideen oder von ein paar mißverstandenen Individualitäten, die ebenso abnorm, als groß sind, regiert wird, will ich hier nicht untersuchen. Nur dies will ich rügen, daß sie jetzt sonderbarerweise die Gestaltung dieser Ideen von der Kunst, statt, wie sonst, vom Leben verlangt. Die Kunst ist keine Hebamme.

Man wird mich nicht so mißverstehen, als ob ich die Kunst von der Zeit und dem, was sie bewegt, losreißen wolle. Dies kann schon deshalb nicht meine Absicht sein, weil es unmöglich wäre. Die Zeit prägt jedem ihrer Erzeugnisse ihr Monogramm auf im schlimmen Fall als Stigma, im guten als Glorienstrahl. Aber eben weil dies immer geschieht, braucht es nicht förmlich zum Zweck erhoben zu werden.

Der Gott, vor dem man, wenn er erscheint, nicht sogleich anbetend auf die Knie stürzt, ist ein Dieb, der Jupiters Schlafrock stahl und den Donnerkeil vergaß. Die Sonne, die ihren Feind vernichten will, hat nichts zu tun, als — ihn zu beleuchten, und das macht ihr nicht einmal Mühe, denn es ist ihre Natur. Die Sonne trat zum ersten Male schüchtern hervor und erblickte die Finsternis; da zitterte sie sehr. Sie wandelte den Himmelsbogen völlig hinauf, da war die Finsternis verschwunden, als wäre sie nie dagewesen, und die Sonne rief aus: Wie töricht war ich, etwas zu fürchten, was gar nicht vorhanden war. Ich glaube, die Idee, die nicht siegt, wie die Sonne, wird nie siegen!

---

## [Über das ästhetische Urteil.

Fragment.]

Wenn man sieht, wie widersprechend die Urteile sind, die über eine und dieselbe ästhetische Leistung gefällt werden, und

sich überzeugt hat, daß sie sich oft so wenig vereinigen, als auf Bildungslosigkeit oder unlautere Motive zurückführen lassen, so möchte man an allem kritischen Bemühen verzweifeln. Es läßt sich auch durchaus nicht leugnen, daß das geheimnisvolle Gesetz der Wahlverwandtschaft sich dem Kunstwerk gegenüber ebensowohl geltend macht, wie es das Verhältnis des Menschen zum Menschen bestimmt, und daß die gründlichste Demonstration niemals eine einmal versagte Neigung einflößen oder einen einmal vorhandenen Widerwillen besiegen wird. Denn dieses Gesetz ist ja eben nichts, als der instinktive Ausdruck der Notwendigkeit, die allem Individuellen innerhalb des Allgemeinen seinen Kreis anweist, die ihm die befreundeten Elemente, aus denen es hervortrat, zur Nahrung und Erquickung zuführt und es vor den feindlichen, die es vernichten würden, warnt.

## [Über die Volkssage.]

1839.

Die Bedeutung der Volkssage knüpft sich an ihr Verhältnis zur Geschichte und Poesie; einen selbständigen Wert kann sie nicht in Anspruch nehmen. Man charakterisiert sie vielleicht am treffendsten, wenn man sie den unbewußt-poetischen Ausdruck der Geschichte nennt und in ihr das dunkle Streben der Völker sieht, ihre angeborenen Grundideen und Anschauungen in geheimnisvollen und großartigen Lebensbildern zu gestalten. Sie ist die natürliche Tochter der Mythe und unterscheidet sich von ihrer Mutter eigentlich bloß dadurch, daß, wenn die Mythe durchaus aus dem religiösen Bedürfnis hervorging, die Sage sich auf das religiöse Bedürfnis mehr nur zurückbezieht; eben darum hat in unbewußter Analogie mit dem Heidentum die christkatholische Kirche sie als Tradition und Legende in ihren Kreis gezogen und den Altar des unbekannten Gottes mit ihren frischen, blutroten Blumen umwunden. Die Behandlung der Volkssage setzt eines von beiden voraus: einen formenden Dichtergeist, der ihren poetischen Elementen zu einem Körper verhilft, oder ein historisches Genie, das die verworrenen innern und äußern Zustände, die sich in ihrem Zwielicht abspiegeln, sondert und auseinanderwickelt. Es handelt sich nicht um grenzenlose Anhäufung des Materials, wenigstens jetzt nicht mehr; das Labyrinth steht da, und nicht derjenige verdient unsern Dank, der sich die Mühe gibt, noch ein paar Kammern anzubauen, sondern derjenige, der uns für das Ganze oder für den einzelnen Teil den leitenden

Faden reicht. Wer, wie Uhland, aus dem rohen Vitzliputzli der Sage einen von Schönheit leuchtenden Gott machen kann, den werden wir bewundern; wer dies nicht vermag, der bestrebe sich, uns das Physiognomische der Völker und der Zeiten zu überliefern, er zeige uns, wie sie gedacht und gebildet haben, und ob sie vorwärts oder zurückgeschritten sind, vor allem aber scheide er das Willkürliche und völlig Ohnmächtige, das sich auch in diesem Kreise findet, von dem Lebengehaltigen und Bedeutenden aus. Eine Gemäldegalerie kann und soll nicht zustande kommen, aber ein Ideenalphabet und eine Hieroglyphensammlung.

---

## Blätter aus meinem Tagebuche.

### Lord Byron.

### 1848.

Ich lese jetzt, in den heißen Mittagsstunden, wieder die Sachen von Byron. Seine erstaunliche Produktivität hat mir in der Erinnerung immer viel Respekt eingeflößt, aber ich finde jetzt, daß sie mit der Scottschen einen und denselben Grund hat. Sie beruht offenbar auf einer gewissen Einförmigkeit, um nicht zu sagen Armut, der Grundideen. Der Dichter tat nicht, wie es die größten aller Zeiten getan haben, mit jeder Produktion eine Lebens- und Bildungsstufe ab, um dann eine höhere zu erklimmen und diese ebenfalls auszusprechen, sondern er blieb bis zum Don Juan so ziemlich auf der nämlichen stehen, und sein Produzieren besteht in dem etwas unfruchtbaren Geschäft, dieser einen immer neuen Ausdruck zu geben. Er stellte im Childe Harold, dessen beschreibende Seite, wie alle Beschreibung, im höheren Sinn gar nicht in Betracht kommt, einen Menschen dar, der durch Sünde zum Trotz, durch Trotz zur Beharrlichkeit, aber nicht zum Frieden gelangt ist, und sich, ohne innerlich etwas abzumachen, nach außen hin zu behaupten sucht. Dieser Charakter kehrt beständig wieder und erscheint nicht einmal vertieft oder gesteigert, wenn man den Kain und den Manfred ausnimmt, in welchen aus Gründen der Form, der beide angehören, die tiefere Motivierung und die schärfere Entwicklung der Konsequenzen versucht und zum Teil auch vollbracht wird. So Lara, der Korsar usw. Mitunter erzählt Byron auch bloß Geschichten und tut in Versen, was der gewöhnliche Romanschreiber in Prosa tut, indem er uns Seltsamkeiten und Abenteuerlichkeiten ohne Hintergrund vorführt. Dahin rechne ich Mazeppa, Parisina usw., die mir durchaus trivial erscheinen. Im Drama kann man nicht einseitig sein, es ist der charakteristische Vorzug dieser höchsten

Form der Kunst, daß sich das Individuum nicht in ihr, wie in den andern, austoben kann, ohne sie zu vernichten, d. h. zum dialogisierten Monolog, den der Dichter auf Bauchrednermanier mit sich selbst hält, herabzusetzen. Das Drama riß Byron daher aus seiner Selbstgefälligkeit heraus, wenigstens insoweit, als er sich gezwungen sah, den großen Gegensatz, dem er das Individuum bisher mit verschränkten Armen gegenübergestellt hatte, ins Auge zu fassen und zu skizzieren. Hierbei benahm er sich nun freilich sonderbar genug. Im Kain stellte er dem trotzigen Individuum einen Gott gegenüber, der diesem Individuum auf ein Haar gleicht und nur die Macht vor ihm voraus hat. Die Macht macht den Gott, die Ohnmacht den Menschen und auch den Teufel, und beide kennen keinen andern Schmerz als den der Sklaven, es dem Herrn nicht heimgeben zu können, während sie dem Herrn auch keinen andern Genuß zuschreiben als den: tyrannisieren zu dürfen, den einzigen, dessen sie selbst fähig wären. Im Manfred tat er allerdings einen Schritt vorwärts und veranschaulichte mit der von ihm zu erwartenden Energie die innerste Natur des Geistes, seine unbedingte Freiheit und den Übergang, den er von der Sünde zu einem sittlichen Zustand nehmen kann, der denjenigen, in dem er der Sünde verfiel, unendlich übertrifft; aber es geschah nicht durch die rechten Mittel, es geschah, statt durch einen Lebensprozeß, durch einen spekulativen, der sich nur dürftig auf einen solchen zurückbezieht; das Werk ist ein glänzenderes Zeugnis für seine Intelligenz als für sein Darstellungsvermögen. Im Marino Faliero und den beiden Foscari, sowie im Werner, tritt das Schicksal auf wie im Kain der Gott. Es vernichtet und zerstört, aber es schmiedet sein Schwert nachher nicht zur Pflugschar um, es schneidet, wie es im Drama geschehen soll, die Hälse ab, die zu anmaßend hervorragen, aber es ist viel zu vornehm, um uns über das Warum und Wozu zu belehren und uns trotz unseres Schauders unsere Zustimmung abzudringen. Keine Spur von jener großen Versöhnung, die in der Notwendigkeit liegt, wenn der Poet nur die rohe äußere in die innere aufzulösen und in dem sterblichen Menschen den unsterblichen Geist zum Sprechen zu bringen weiß. Sardanapal macht einen minder verletzenden Eindruck, aus dem einfachen Grunde, weil er lyrischer gehalten und der Konflikt weniger scharf ausgesprochen ist. Dagegen mußte ein Individuum, wie das Byronsche, das sich selbst in unerheuchelter Naivität als ein einmal gegebenes hinnahm, im subjektiven Epos, dem einzigen noch möglichen, Außerordentliches leisten, und das ist im Don Juan geschehen. Denn es ist ein anderes, ob sich dieses

Individuum den höchsten Mächten, oder ob es sich dem gemeinen Weltlauf entgegenstemmt und ihm sein Bild vorhält. Diesem gegenüber hat es in seiner Kraft und Konsequenz eine unantastbare Berechtigung, und da es ebensowohl mit ihm zusammenhängt, als es sich wieder hoch über ihn erhebt, so sind in ihm alle Bedingungen einer vollendeten Darstellung desselben vorhanden. Der Don Juan ist daher als das höchste Resultat des Byronschen Geistes zu betrachten, und er gehört sicher zu denjenigen Werken der modernen Literatur, die noch jahrhundertelang im Preise steigen werden, während manche andere, die man jetzt vielleicht über ihn stellt, früher, als man denkt, im Strom der Zeit versinken mögen. So weit mein Tagebuch über Byron. Jetzt noch zur Verständigung und Verwahrung ein Nachtrag. Ein Tagebuch schreibt man zunächst für sich selbst und läßt daher die Prinzipien, aus denen die einzelnen Bemerkungen und Behauptungen hervorgehen, unentwickelt. Da die meinigen bekannt sind, und ein jeder, dem daran liegt, sich darüber an mehr, als an einem Ort unterrichten kann, so brauche ich sie hier trotzdem nicht zu erörtern. Ich will jedoch daran erinnern, daß es einen Standpunkt gibt, auf dem die Betrachtungsweise sich geradezu umkehrt, und alles, was ich als Fehler rügte, als Vorzug erscheint, alles, was ich als Vorzug hervorhob, als Fehler. Es ist dies der Standpunkt der trivialen Naivität, wo man sich gehen läßt und Wunder was zu tun glaubt, indem man es tut, weil man durchaus vom Höheren nichts weiß. Es ist dies der Standpunkt, auf dem der Floh, wenn er sich einmal in Spekulationen ergeht, den Menschen als die ihm von der Natur angewiesene Nahrungsquelle definiert und ihre Weisheit preiset, weil er es nicht ahnt, daß in dem Kopf, auf dem er herumhüpft, zuweilen auch Napoleonsche und Homerische Iliaden ersonnen werden. Es ist dies der Standpunkt, auf dem die sogenannten dramatischen Dichter, die unter anderer Protektion als der der Muse, stehen, ihre Marionetten jahraus jahrein an- und ausziehen, mit neuen Flittern aufputzen und sich wohl gar noch freuen, daß sie nicht mit Ideen behaftet sind, weil sie diese für Blattern halten. Es ist dies der Standpunkt, auf dem die langweiligsten epischen Dichtereien gedeihen, und die Verfasser derselben, falls die Kritik sich mit ihnen etwas zu schaffen machen wollte, die Antikritik sogleich nicht bloß bei der Hand hätten, sondern sogar in der Hand, in dem Brillantring am Finger nämlich, den sie, wenn auch nicht für ihr Werk, so doch für die submisse Überreichung desselben von irgendeinem Potentaten erhielten. Es ist dies mit einem Wort der Standpunkt der bornierten Bildermalerei, auf dem

man die poetische Idee, den lebengehaltigen Absenker der Zeit, der im Dichter ausschlägt und Früchte trägt, mit der verrufenen afterphilosophischen Abstraktion gleichen Namens verwechselt und sich einbildet, es sei einerlei, ob man Evas ersten Schnupfen besinge, oder ihres letzten Sohnes letzten Seufzer, da ja in jedem Fall ein Gedichtchen entstehe.

## Indische Sagen von Adolf Holzmann.

Dritter Teil. Karlsruhe. Verlag von Georg Holzmann. 1847. 1848.

Eine Arbeit, wie die vorliegende, kann aus einem doppelten Gesichtspunkt betrachtet und beurteilt werden, aus dem rein sprachgelehrten und aus dem allgemein literärischen. Einer schließt den andern nicht aus, aber es trifft sich selten, daß ein und derselbe Kritiker beiden genügt oder auch nur genügen will. Wer das Verhältnis der Übersetzung zum Original ins Auge faßt, begnügt sich meistens damit, den Grad ihrer Treue zu bestimmen, einzelne Mißverständnisse zu rügen, vorkommende Dunkelheiten aufzuhellen, mit einem Wort, eine grammatikalische Rezension zu geben und höchstens noch einen größern oder kleinern Kommentar hinzuzufügen. Das ist auch ohne Zweifel dankenswert und für die Sprachwissenschaft sogar die Hauptsache. Es bleibt dabei aber unerörtert, ob das Werk, das unserer Literatur durch eine solche Übersetzung einverleibt wurde, diese Auszeichnung verdiente, ob es uns neue Quellen der Bildung oder des Genusses zuführte, oder ob es nicht vielmehr in zu starrer Fremdartigkeit geeignet ist, die schon sprudelnden einheimischen oder doch längst aus der Ferne zu uns herübergeleiteten zu verstopfen, sie wenigstens in ihrem frischen Erguß zu hemmen. Auch das erheischt eine Untersuchung, und sie ist nicht unwichtiger, wie die schon erwähnte.

Die Gebrüder Schlegel, Friedrich voran, waren die ersten, die sich unter uns gründlich mit der Sprache und der geistigen Verlassenschaft der alten Inder beschäftigten. Leider aber machten sie es hier, wie überall, sie gingen zu weit, sie wußten ihrer an sich gerechten Begeisterung nicht Maß noch Ziel zu finden. Shakespeare war für sie zu der Zeit, wo sie ihn übersetzten, der Normaldichter, dessen Existenz eigentlich die Existenz aller übrigen ausschloß, und der, ärger, als Saturn, nicht bloß seine Kinder, sondern auch seine Väter verschlang. Dennoch ward Calderon, als sie später über diesen gerieten, von ihnen noch über Shakespeare hinaufgestellt, und zwar, da doch ein Scheingrund für die schreiende Inkonsequenz erfunden werden mußte, weil er nicht bloß ein Dichter, sondern auch noch obendrein ein Christ sei.

Ebenso galten ihnen, als sie sich den durch Jones freilich schon gelichteten Weg zu den Brahminen gebahnt hatten, diese bald für mehr, als alle ihre früheren Lehrer, als Aristoteles und Plato, als Jakob Böhme und Schelling, und das Prophetentum, in dem die Welt seit lange schon nur noch eine poetisch stammelnde, in Gnomen auseinandergebröckelte Philosophie erblickte, wurde von ihnen wieder, allerdings in Übereinstimmung mit der in der späteren indischen Literatur aufgekommenen Betrachtungsart, als eine weit über den Bereich der Vernunft hinausliegende unmittelbare Inkarnation der Idee, als ein Letztes und Höchstes geltend gemacht. Das hätte üble Folgen haben können, aber glücklicherweise fehlte es in Deutschland dem neuen Evangelium gegenüber nicht an einer protestierenden Stimme von hinlänglichem Gewicht. Goethe, der treue Hort der Zeit, gab es ungern zu, wenn irgendwo ein altes Grab geöffnet werden sollte, denn er fürchtete die Pestdämpfe, die bei einem solchen Anlaß hervorzudringen und sich unheilvoll mit der frischen Lebensluft zu mischen pflegen, und er glaubte, daß die daraus entspringende Gefahr durch die etwa zu entdeckenden paar goldenen Ringe und Münzen selten aufgewogen würde. Er freute sich der lieblichen Sakontala, aber er vergaß über dem Spielen mit dem Zauberkinde nicht seiner Wächterpflicht, er schaute unverwandten Blicks nach den am Ganges in emsigster Tätigkeit beschäftigten deutschen Totengräbern hinüber; er schüttelte jedesmal das olympische Haupt und runzelte die Stirn, wenn eine versteinerte Kuh oder ein Affe aus dem Schutt hervorgezogen und dabei triumphierend verkündigt wurde, das seien die eigentlichen Ahnen alles Wahren und Schönen; er ward endlich ungeduldig und erklärte, daß er ein für allemal mit Kühen und Affen, mit Elefanten und Schlangen in keine verwandtschaftlichen Beziehungen treten wolle, und mit ihm wandte sich ganz Deutschland von Indien wieder ab. Das war für die Romantiker ein harter Schlag. Sie hatten so ziemlich ein vollständiges Inventar der neuen Metropole beisammengehabt und den Hohenpriesterrock sogar schon angezogen; wie hätten sie ihren Zorn bemeistern sollen? Wir haben den Undankbaren ja selbst gekrönt, dachten sie, er ist ja nur König von unserer Gnade; nehmen wir zurück, was wir ihm nur verliehen, weil wir seine Gesinnung noch nicht kannten! Nun griffen sie nach der Krone des Donnerers, aber, o Wunder! sie war mit dem Kopf zusammengewachsen und sie konnten nichts herunterreißen, als einige überflüssige Flitter von Goldpapier, die sie beschämt für ihr Eigentum anerkennen mußten, und sich nicht einmal in das eigene Haar zu flechten wagten. Es blieb

also bei dem Verdikt, da die Instanz, von der es ausging, nicht zu diskreditieren war; ja der verständigere der Brüder, August Wilhelm, gab seiner Nation später für seinen Anteil an diesen Übertreibungen und Maßlosigkeiten durch eine höchst solide Arbeit, durch seine Ausgabe des Râmâjana, den würdigsten Ersatz.

Daß es so ging, war gut. Das Grab war aufgegraben, es wurde durch das abfällige, vielleicht zu harte Wort des großen Dichters nicht wieder verschüttet, aber die Sonne hatte Zeit, hineinzuscheinen. Nüchterne Männer mit minder verzückten Blicken traten hinzu; sie fanden freilich nicht, was nur der sich überstürzende Enthusiasmus zu finden glauben konnte, eine Vergangenheit, die alle Zukunft antizipiert hatte, eine Weisheit, in der alle Weisheit der Welt steckte und die der Torheit und des Irrtums doch nicht Herr geworden, ja nicht einmal imstande gewesen war, sich neben diesen ihren beiden Stiefgeschwistern zu behaupten. Aber sie fanden allerdings wohl erhaltene Ablagerungen respektabler Geistesprozesse, die nicht bloß aus dem historischen Grunde Berücksichtigung verdienten; sie fanden vor allem einen Schatz wahrer Poesie, welcher elektrische Kraft genug innewohnte, um noch durch den Konduktor der weit abliegenden abendländischen Sprachen hindurch Herzen zu erschüttern und Gemüter zu entflammen. Diese gingen nun mit Ernst und Eifer an das Geschäft, uns hievon soviel wie möglich zuzuführen, und wer wäre ihnen nicht dankbar dafür, wem wäre nicht durch Bopps oder Rückerts Vermittlung von dorther hin und wieder ein mächtiger und nachhaltiger Eindruck zuteil geworden! Dies Geschäft war noch immer kein leichtes. Die deutsch-romantischen Nebel hatten sich allerdings verzogen, aber die indischen waren geblieben; die neuen Arbeiter gingen ihrerseits nicht darauf aus, tiefsinnige Sprüche zu Systemen auszuspinnen und markig-lebendige Gestalten in Allegorien aufzulockern; aber sie fanden dergleichen Unwesen schon vor. Auch in Indien waren nämlich auf die Schöpfer Kommentatoren gefolgt, und diese hatten namentlich in die poetischen Reste, die alten Heldengesänge, eine unsägliche Verwirrung gebracht. Es war ja von jeher der Fluch der Ausleger und wird es ewig bleiben, daß sie über die künstlerische Symbolik, deren Vorhandensein sie ahnen, weil nur diese Ahnung sie in Tätigkeit versetzt, im gründlichsten Mißverständnis befangen sind. Sie wissen nicht, daß diese Symbolik immer nur aufs allgemeine geht und sich, ohne ihre Natur zu verändern, gar nicht in Spezialitäten verlieren kann; daß sie wohl den Weltzustand veranschaulicht, die religiöse, politische und sittliche Bildungsstufe der Zeit, die sich ganz von selbst ohne

Nebentendenz in Charakteren und Situationen widerspiegelt und diesen eben die feinsten der individuellen Umrisse und Unterscheidungslinien gibt, daß sie aber nicht das mindeste mit „hineingeheimnißten" Beziehungen auf Dies und Das zu schaffen hat. Der Kommentator will mehr, d. h. in seinem Sinn, denn im höheren ist es weniger; er hat keine Vorstellung davon, wie schwer die wunderbare Farbenbrechung, die im Kunstwerk jedes Allgemeine als ein Besonderes, jedes Bekannte als ein Unbekanntes erscheinen läßt, und die allein den lebendigen Reiz erzeugt, hervorgebracht wird; er hält das für zu unbedeutend, zu gemein. Darum geht er auf seine Mikrologienjagd aus, schlachtet die Menschen, die sich auf festen Füßen in Kraft und Fülle des Lebens vor ihn hinstellen, gelassen ab, zerrt ihnen die Eingeweide aus dem Leibe, um Zeichendeuterei daran zu treiben, und sieht im Herzen lieber eine mathematische Figur, die mit der Kabbala zusammenhängt, als ein Organ, das die Pulse mit Blut füllt und die Rosen auf den Wangen begießt. Bei uns begnügen sich die Ausleger nun doch wenigstens mit Marginalien und Noten, in Indien sind sie weitergegangen, haben überarbeitet und umgeschmolzen, eingeschaltet und weggeworfen, auseinander gerissen und wieder zusammengesetzt. In ein solches Labyrinth Ordnung zu bringen, Ursprüngliches und Eingeflicktes streng zu scheiden, die erst barbarisch zerstückelten und dann mechanisch zu monströsen Tierkörpern und Steinbildern verknüpften Gestalten wieder herzustellen, das war die Aufgabe. Wieweit sie über die gewöhnliche einer Übersetzung, etwa aus dem Französischen, hinausging, sieht jeder, und daß sie nur durch den feinsten Instinkt für die Form gelöst werden konnte, leuchtet ein. Mir deucht nun, diesen hat der neue Darbringer eines Zyklus indischer Sagen, Herr Holzmann, auf glänzende Weise betätigt, und darum halte ich es für Pflicht, das größere Publikum auf seine Leistung aufmerksam zu machen. So wie er hat noch keiner seiner Vorgänger das Überflüssige vermieden und das Notwendige festgehalten, die Buchstabentreue geopfert und die höhere erreicht. Das gilt vom Ganzen wie vom Einzelnen, von der Auswahl der Sagen, wie von ihrer Behandlung, hat auch, was die Vorläufer des mir jetzt vorliegenden dritten Teiles betrifft, bereits faktisch Anerkennung gefunden, da wenigstens der erste schon in zweiter Auflage erschienen ist.

Herr Holzmann gibt in drei Vorreden über die Prinzipien, die er bei seiner Arbeit befolgt hat, kursorisch Rechenschaft. Er stellt sich hiebei vor das allgemein literärische Forum, nicht vor das spezielle des Sprachgelehrten. Sie sind durchaus zu billigen

und er irrt sicher nicht, wenn er sagt: „So gebe ich gerne zu, daß in meinen Nachbildungen indischer Gedichte nicht alle Züge mit dem Urbilde übereinstimmen werden, wenn es einmal der Kritik gelungen sein wird, dieses in seiner echten Schönheit wieder herzustellen; glaube aber immerhin, daß vorerst meine Nachbildungen eine richtigere Vorstellung der Urbilder geben, als es eine wörtliche Übersetzung der Texte, wie sie jetzt vorliegen, tun würde." Über seine Bearbeitung von Nal und Damajanti, die den dritten Band zum größten Teil füllt, bemerkt er: „Ich befand mich etwa in der Lage eines Malers, der ein vortreffliches altes Gemälde, das aber durch die Zeit und mehr noch durch unverständige und ungeschickte Auffrischung gelitten hat und fast unkenntlich geworden ist, kopieren soll. Er wird sich nicht entschließen können, die geschmacklosen Zutaten und die grellen Töne des übermalenden Verbesserers, der das altmodische Bild für den Geschmack der Zeit herausputzen wollte, wiederzugeben, sondern er wird das echte Werk des Meisters, wie er es, von den erhaltenen Zügen auf das Ganze schließend, sich vorzustellen vermag, in seiner Kopie nachzubilden suchen; wenn schon er sich gestehen muß, daß, wenn es gelänge, das Original selbst von jeder späteren Verunreinigung zu säubern und in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen, wahrscheinlich sich ergeben würde, daß er sich in vielen Stücken geirrt habe!" Gewiß ein Gesichtspunkt, von dem zu wünschen wäre, daß auch Bopp, der das vortreffliche Gedicht früher brachte, ihn erwählt, und daß Rückert, der sich ihm in seiner Übertragung schon mehr näherte, ihn nicht zu oft wieder aus den Augen verloren hätte. Vor Bopp hat Herrn Holzmanns Bearbeitung die strenge Ausscheidung alles Entbehrlichen und Störenden; vor Rückert, der sich bei der Ungebundenheit seiner Reime von den Sloken gar zu weit entfernte, jedenfalls das angemessenere Versmaß, die dem Totaleindruck unbedingt notwendige grandiose Simplizität der rhythmischen Bewegung voraus. Die Erscheinung derselben bedurfte daher durchaus keiner Entschuldigung, die er dennoch bescheidenerweise vorbringt; diese reizendste Episode des Mahabharata wirkt erst in seiner Einkleidung, wie sie wirken soll, und kommt mir wie eine Meerlilie vor, die sich auf dem Rücken des Ozeans schaukelt. Ja, das ist Poesie für alle Völker, das verdient, aus einer toten Sprache in alle lebenden hinübergerettet zu werden, das ist ein Gewinn für jede Literatur! Soviel Frische bei soviel Fülle; ein längst vergangener, rund in sich abgeschlossener Zustand der Welt, der nie wiederkehren kann, wie er auch in den homerischen Dichtungen sich spiegelt, und doch in jeder Menschenseele das Organ, ihn in

Lust und Leid nachzufühlen und zu begreifen! Die übrigen im dritten Bande mitgeteilten Sagen können sich dieser entzückenden Schöpfung zwar nicht an die Seite stellen, sind jedoch auch, etwa mit Ausnahme der von Aschtawakra, welche sich in gelehrte Spitzfindigkeiten verliert und für die anderen ein gutes Relief abgibt, tief poetisch und an herrlichen Einzelheiten reich, vorzüglich die letzte, das Schlangenopfer, die freilich von einer phantastischen Ungeheuerlichkeit ausgeht, diese aber in höchster Kürze abtut und sich unverweilt zum Echtmenschlichen zurückwendet. Bestände nicht zwischen dem prosaischen Reproduzieren einer dichterischen Erfindung und dieser selbst ein noch größerer Unterschied, wie zwischen Notenlesen und Musikhören, so würde ich sie zur Probe erzählen; so aber bescheide ich mich, sie jedem Freunde echter Poesie zu empfehlen.

## Sidonia von Bork, die Klosterhexe.

Angebliche Vertilgerin des gesamten herzoglich pommerschen Regentenhauses. Herausgegeben von Wilhelm Meinhold. Drei Bände. Leipzig. Verlag von J. J. Weber. 1848. 1848—1849.

Dieser chronikalisch-historische Roman, wie ihn der Verfasser nennt, erregte schon, als er fragmentarisch in der Novellenzeitung mitgeteilt wurde, Aufsehen, wenn auch kein ganz vorteilhaftes. Jetzt liegt er in elegantester Ausstattung, mit zwiefachem Porträt der Heldin geschmückt, vollständig vor, und gehört zu den wenigen größeren Werken, die im Revolutionsjahre aus der deutschen Presse hervorgegangen sind. Die unparteiische Kritik, der es nicht um Nebendinge, sondern um die Sache selbst, um das Gedeihen der Literatur, zu tun ist, muß es für ihre Pflicht halten, ihn einer ausführlichen Beurteilung zu unterziehen, wäre es auch nur, um dem Hilferuf des Verfassers zu entsprechen. Meinhold befindet sich nämlich in einer eigentümlichen Lage, in die er freilich nicht ganz ohne eigenes Verschulden hineingeriet, in der ihn aber niemand, der sein schönes Talent zu achten weiß, stecken lassen wird. Es ist bekannt, daß die „Bernsteinhexe" seinen Ruf begründet hat. Als er diese herausgab, gefiel es ihm, sie für einen Chronikenfund auszugeben, und er fand damit so viel Glauben, daß, als er später erklärte, sie sei von einem Ende bis zum anderen seine Erfindung, man die Wahrheit seiner Erklärung nicht bloß im allgemeinen in Zweifel zog, sondern sie sogar hie und da entschieden bestritt. Die Gründe, die man für eine solche, die Grenze des Erlaubten doch wohl überschreitende

Keckheit anführte, konnten dem Dichter zwar nur schmeichelhaft sein, denn sie waren alle aus der Vortrefflichkeit seines Werks gezogen und legten also nur ein beredtes Zeugnis mehr dafür ab, daß ihm gelungen war, was er gewollt und erstrebt hatte. Der Mensch mußte sich aber mit Notwendigkeit verletzt fühlen, und Meinhold hat seine „Sidonia von Bork" vielleicht nur geschrieben, um durch die Tat darzutun, daß er die „Bernsteinhexe" habe schreiben können. Ist ihm das geglückt oder nicht? Ehe wir hierauf antworten, wollen wir uns, wie billig, ins Gedächtnis zurückrufen, daß es schon mehr als einen Autor gab, der nur ein einziges gutes Buch zu liefern vermochte. Wie die Antwort daher auch ausfallen möge, für Meinhold kann sie etwas beweisen, gegen ihn nichts.

— — — — — — — — — — — —

Wenden wir uns nun zur „Sidonia von Bork". Meinhold beklagt sich bitterlich darüber, daß dieses sein neues Werk schon vor dem Erscheinen auf einige in der Weberschen Novellenzeitung mitgeteilte Kapitel hin verurteilt worden sei. Das hätte nun freilich nicht geschehen sollen, denn ein Roman ist so wenig nach einem Fragment abzuschätzen, als ein verhülltes Bild nach der einen oder der anderen kleinen Partie, die sichtbar wird, weil der Schleier sich hier verschoben hat, oder weil er dort durchlöchert ist. Auch mag Meinhold nicht Unrecht haben, wenn er hieraus schließt, daß die Zeit nahe sein dürfte, wo nur noch die Titel der Bücher gelesen und rezensiert werden würden. Aber auch die ehrlichste und gründlichste Kritik wird sich nicht veranlaßt finden, den Spruch ganz und gar zu ändern. „Sidonia von Bork" steht tief unter der „Bernsteinhexe", und das Wort einer tiefgebildeten Frau, daß sie ihr wie die nur zum Teil gelungene Kopie eines vortrefflichen Originals vorkomme, hat einen guten Grund. Meinhold kann jedoch recht wohl zugleich Urheber des Originals und der Kopie sein. Auch schließt das, wie sich von selbst versteht, das Vorhandensein anerkennungswerter Einzelheiten durchaus nicht aus, und wenn unsere Dutzend-Kritikaster, vielleicht gereizt von den etwas zu stachlichten Arabesken, womit Meinhold seinen Roman eingefaßt hat, sich beiferten, die „Sidonia von Bork" fast unter Null herabzusetzen, so will ich mich bestreben, ihre positiven Seiten hervorzuheben, um das Gleichgewicht einigermaßen wieder herzustellen. Denn so gewiß es ist, daß sie den Vergleich mit der „Bernsteinhexe" nicht aushält, so gewiß ist es auch, daß sie über die ordinäre Romanware hoch hinausragt. Jene Arabesken gedenke ich jedoch keineswegs in Schutz zu nehmen, schon deswegen nicht, weil ich auf dem Parnaß nicht gern die Kanzel

aufgeschlagen sehe. Auch den Inhalt billige ich nur teilweise, namentlich durchaus nicht die Angriffe auf die Juden. Doch der Rahmen macht mich nicht ungerecht gegen das Bild.

Vorher noch einige allgemeine Bemerkungen über die Ansichten, die der Verfasser[1]) sich über die Romandichtung gebildet hat. Sie sind im ganzen so gesund, wie es sich bei seinem großen Talent zum voraus erwarten ließ. Denn man sage, was man wolle, Kraft und Erkenntnis gehen in ästhetischen Dingen Hand in Hand, und höchstens kann in Ausnahmefällen der Erkenntnis die Kraft fehlen, nie aber der Kraft die Erkenntnis. So dringt er denn überall mit Unerbittlichkeit auf Darstellung, freie und ganze Darstellung, und ist ein unversöhnlicher Feind alles Umschreibens und Räsonierens. Darin hat er auch unbedingt recht. Wenn er aber glaubt, die Darstellung erreiche erst dadurch den höchstmöglichen Grad der Lebendigkeit, daß der Dichter seinen Personen die Sprache des Jahrhunderts, in welchem sie lebten, in den Mund lege, so ist er in diesem Punkt einem falschen Empirismus verfallen. Die wirkliche Sprache des Helden hat im Roman und überhaupt in der Dichtung nicht mehr zu tun, wie sein wirklicher Stiefel im Gemälde. Das ganz ordinäre Natürlichkeitsprinzip mag dabei seine Rechnung finden; dem wäre ja gewiß auch mit einem einbalsamierten und obendrein geschminkten Leichnam mehr gedient, wie mit einer ikonischen Bildsäule. Allein dieses Prinzip steht im entschiedensten Widerspruch mit der Kunst und muß völlig überwunden sein, ehe von Kunst überhaupt nur die Rede sein kann. Wo es sich um ein Kunstwerk handelt, sind alle Mittel derart von vornherein ausgeschlossen; sie gehen auf eine ganz andere Wirkung aus, als das Kunstwerk im Auge haben soll, und es ist gleichgültig, ob auf eine stärkere oder auf eine schwächere. Wenn Meinhold recht hätte, so müßte im Roman und im Drama, wie der Altdeutsche altdeutsch, so auch der Grieche griechisch, der Römer römisch sprechen, und Troilus und Kressida, Julius Cäsar und Koriolan hätten nicht geschrieben werden können, wenigstens nicht von Shakespeare. Er hat aber nicht recht und seine eigenen Erzeugnisse beweisen es. Weit entfernt, daß die erkünstelte, zurechtgemachte Sprache der „Bernsteinhexe" nutzte und ihr notwendig wäre, sie schadet ihr; sie war bloß notwendig für den Nebenzweck des Verfassers, für die beabsichtigte Täuschung. Das Bild hätte den einfach treuherzigen Ton, in dem es

[1]) In den Vorreden zur „Bernsteinhexe" und „Sidonia von Bork", die Hebbel in dem von uns weggelassenen Abschnitt ausführlich mitteilt.

gehalten ist und der allerdings zu ihm gehört, wahrlich nicht verloren, wenn er sein Buch in gewöhnlichem Deutsch geschrieben hätte. Dies zeigt z. B. Brentanos Erzählung vom braven Kasperl und der schönen Nannerl; dies zeigt noch unwidersprechlicher Tiecks blonder Eckbert. Dagegen hätte Tiecks treuer Eckart und ähnliches Meinhold darüber belehren sollen, wohin das sprachliche Imitieren führt. Hebel brachte in seinen allemannischen Gedichten ein Idiom zur literärischen Geltung, das noch lebt, noch wirklich gesprochen wird. Er sollte es nicht erst aus Chroniken und Wörterbüchern mühsam zusammenlesen, er sprach es selbst, es kam ihm aus der Brust heraus. Ja, die einfachen Anschauungen und Gedanken, die seinen Gedichten den Inhalt geben, waren auf untrennbare Weise mit diesem Idiom verwachsen, und er hätte sie erst ins Hochdeutsche übertragen, d. h. den Tieck-Meinholdschen Prozeß umkehren müssen, wenn er ihnen das Idiom hätte abstreifen wollen. Darum liegt in dem Eindruck, den sie erregen, durchaus nichts von Affektation, man fühlt die Kongruenz zwischen Form und Gehalt heraus. Das Gegenteil gilt von Tiecks treuem Eckart und den Grillenhaftigkeiten, die ihm gleichen und auf ihn folgten; sie wirken, wie das absichtliche Stammeln eines mit ausgebildeten und gefügigen Sprachwerkzeugen ausgerüsteten Menschen wirken würde. In Meinholds „Bernsteinhexe" und seiner „Sidonia von Bork" ist der Eindruck nicht ganz so störend, doch das beweist nur, daß er geschickter imitiert hat; denn Tieck brachte freilich nur einen in jeder Beziehung ungenießbaren Mischmasch zustande; er wollte das Verkehrte, und machte es uns dadurch noch widerwärtiger, daß er es nicht einmal erreichte. Für das Theorem selbst kann es nichts beweisen; der Dichter hat mit dieser Art von Illusionsmitteln nicht mehr zu schaffen, wie der Bildhauer mit den Geheimnissen des Wundermannes, der in Wachs bossiert. Willibald Alexis, der in seinem „Falschen Woldemar" einen ähnlichen Versuch machte, hat das schon begriffen, wie seine neuesten Arbeiten zeigen; ich hoffe, Meinhold wird es auch tun. Niemals aber lasse er sich in seiner freien Behandlung des Zynischen irremachen, wie der Unverstand auch dawider eifern mag. Er hat ganz recht; wo das Zynische nicht als Selbstzweck auftritt, wo es einem höheren Zweck dient und sich als einzelner Farbenstrich harmonisch im Totalgemälde auflöst, da kann sich nur eine ganz verdorbene Phantasie daran stoßen, nur eine solche, die allenfalls auch in der Sixtinischen Madonna nur ein Weib erblickt, das sich, wie das Kind auf ihrem Arm beweist, einmal in einer interessanten Situation befunden haben muß. Wer

kann auf dieses Gesindel Rücksicht nehmen, und ob Legionen davon herumliefen!

Gehen wir jetzt auf die „Sidonia von Bork" näher ein. Es ist zunächst keine Empfehlung für das Werk, daß es eine Hexengeschichte behandelt und doch drei starke Bände füllt. Denn das Hexenwesen ist an sich so häßlich im weitesten Sinne des Worts, daß das menschliche Gemüt kaum eine lange anhaltende Beschäftigung mit demselben verträgt. Doch dieser Übelstand hätte allenfalls durch eine hohe Vollendung der Form aufgewogen werden können; der Dichter konnte sich die Teilnahme, die ihm bei der abstoßenden Natur des Gegenstandes nicht freiwillig gezollt wurde, vielleicht mit Gewalt erzwingen. Eine solche Formvollendung werden aber nicht bloß Meinholds Gegner, sondern auch seine wärmsten Freunde vermissen. „Sidonia von Bork" bietet uns keineswegs ein in allen Teilen künstlerisch abgeschlossenes Ganzes, das man nur in seiner Totalität bejahen oder verneinen, an dem man aber im einzelnen nicht markten und mäkeln kann. Sie bringt uns vielmehr eine Reihe von mehr oder minder gelungenen Gemälden, die durch den Charakter der Heldin nur lose miteinander zusammenhängen. Einen lebendigen Menschen muß man hinnehmen, wie der ist, oder ihn gehen lassen; man kann nicht mit seinem rechten Arm ein Freundschaftsbündnis schließen und dem linken den Krieg erklären. In einer Gemäldegalerie aber kann man allerdings das eine Bild bewundern und dem andern den Rücken wenden. Die „Bernsteinhexe" konnte in ihrer hohen Geschlossenheit nur Verehrer oder Widersacher finden. „Sidonia von Bork" wird ohne Zweifel von manchem ganz weggeworfen, aber, ich muß es aussprechen, von niemandem ganz anerkannt werden.

Dieser Punkt ist wichtig. Noch wichtiger ist ein zweiter. Die „Bernsteinhexe" fordert keinen Glauben für das Hexenwesen; „Sidonia von Bork" tut es, und in beträchtlichem Grade. Wenn Aristoteles aussprach: Das Wunderbare gefalle immer, so fand er freilich nicht nötig, erst die Grenze zwischen dem Wunderbaren und dem Ungereimten zu ziehen, denn seine Griechen mit ihren klaren Augen und ihrem gesunden Instinkt konnten sie gar nicht überschreiten. Auf diese Grenze kommt aber alles an, und ich fürchte sehr, die Hexerei liegt jenseits derselben. Die Kunst darf nach meiner Meinung unter keinen Umständen ihr selbst, sondern nur dem Glauben an sie Realität einräumen. Dieser Glaube hat Wirkungen gehabt, fürchterliche Wirkungen; er ist ein Element der Geschichte und darum auch in alle Ewigkeit ein Element der Kunst. Der Künstler dagegen, der die Hexerei

selbst, die unaufgelöste, nackte Hexerei, zum Mittelpunkt einer Darstellung macht, stellt sein Werk auf eine äußerst gefährliche Spitze, mag er sie nun als ein einmal Sanktioniertes ohne weitere Vorbereitungen und Erklärungsversuche einführen, oder sich, noch schlimmer, bestreben, ihr durch die Anknüpfung an rätselhafte Naturprozesse eine mystische Grundlage zu geben. Bis auf einen gewissen Grad gilt dies alles vom übernatürlichen überhaupt; ein Kunstwerk, das dessen bedürftig ist, steht nie so hoch, wie eines, das sich ganz auf die reale Welt stützt; die phantastische Komödie, z.B. die des Aristophanes, welche die reale Welt aufheben darf, weil sie sich selbst auch wieder aufhebt, ausgenommen. Wir zittern zwar vor dem Geist im Hamlet, denn Shakespeares Genius war mächtig genug, ihn mit allem, was Grauen und Furcht einzuflößen vermag, zu umkleiden; aber die ungeheure Tragödie hätte vielleicht auch ohne den Geist zustande kommen, Hamlets Verdacht hätte auch auf andere Weise erregt werden können, und das wäre so gewiß besser gewesen, als ein Motiv, das allen Zeiten entspricht, einem Motiv vorgezogen zu werden verdient, das von gewissen historischen Voraussetzungen abhängt, in welche eine späte Nachwelt sich nicht ohne Zwang mehr findet. Doch etwas ganz anderes ist allerdings der Glaube an Geister, und etwas ganz anderes der Glaube an Hexen. Die Mitternachtsstunde, ein Kirchhof werden dem Menschen noch lange die Haare zu Berge treiben, während er den Besenstiel und die Schornsteinhöhle schon jetzt mit der größten Kaltblütigkeit betrachtet und sich auch der Bauer mit den roten Augen alter Weiber längst ausgesöhnt hat. Der Dichter, der diese Dinge für irgendeinen Zweck wieder rehabilitieren will, wagt nicht bloß viel, er wagt zu viel. Denn selbst wenn es gelingen könnte, würde der Eindruck durch die sich aufdringende Reflexion, daß eine große Kraft für etwas durchaus Nichtiges angestrengt und also verschwendet worden sei, gestört werden.

An der „Bernsteinhexe" ist dies das Rührende und Erschütternde, daß die Heldin bei der reinsten Unschuld und dem höchsten Seelenadel teils durch den verhängnisvollen Bernsteinfund und dessen gemißdeutete und doch so einfache Konsequenzen, teils durch die allgemeine Verblendung des Jahrhunderts, der sich niemand, der sich ihr eigener Vater nicht einmal ganz zu entziehen vermag, in ihr finsteres Schicksal verstrickt wird. Mit der „Sidonia von Bork" verhält es sich ganz anders. Als Kokette beginnt sie; schon am Schluß des ersten Bandes ist sie eine der gemeinsten Unzucht pflegende und dabei ertappte Buhlerin; darauf begibt sie sich in ein Frauenhaus, wird, auch hier wieder verjagt,

Räuberbraut, verschwindet auf dreißig Jahre, taucht wieder auf und endet als Klosterhexe, die trotz ihres adeligen Herkommens verbrannt wird. Ein so würdeloses Geschöpf, das uns am Anfang seiner Laufbahn nicht durch gewaltige Leidenschaften fesselt, und uns am Ende derselben ebensowenig durch dämonische Größe imponiert, kann kein nachhaltiges Interesse einflößen. Der Verfasser sucht seine „Sidonia" als ein Produkt einer elenden Erziehung und der ihr durch diese eingeimpften Gottlosigkeit hinzustellen; aber wir schütteln den Kopf zu dieser mißlichsten aller Motivierungen, die in gut Pestalozzisch-Fichteschem Sinne den Menschen zu einer Art von Ton in Schulmeisterhänden herabsetzen möchte, und wir sind und bleiben der Überzeugung, daß die Verderbtheit bei diesem Weibe in Herz und Nieren saß, und daß Sidonia durch rechtzeitige Anwendung des „Katechismus Gerschovii" so wenig zu ändern und zu bessern gewesen wäre, wie die Distel durch Abschneiden ihrer ersten Schößlinge in eine Rose umzuwandeln ist. Nein, so steht es nicht mit der menschlichen Natur; wenn es aber auch so mit ihr stünde, so könnte es doch nie den Vorwurf einer ästhetischen Darstellung abgeben. Unerhört ist es auch, daß der Verfasser die Heldin in einem Moment, wo man es am wenigsten erwartet, auf volle dreißig Jahre verschwinden, und sie erst als eine Art von Fossil wieder zum Vorschein kommen läßt. Als vollendetes Scheusal steht sie nun da; wie sie es wurde, erfahren wir nicht, die psychologischen Umbildungsprozesse werden uns vorenthalten, dennoch müssen wir sie noch ein ganzes Alphabet hindurch begleiten und zusehen, wie sie tolles und nichtswürdiges Zeug treibt. Das ist ein Mißgriff unglaublicher Art. Nein, lieber Meinhold, wie ein Mensch Hyäne *wird*, das kann uns interessieren, aber nicht, wie er als Hyäne *wütet*.

Ein milderes Urteil über den Hauptcharakter des dreibändigen Werkes ist nicht möglich. Daraus folgt jedoch nur, daß der Hauptcharakter die schwächste Seite desselben ist. Die ehrliche Kritik durfte diese Seite nicht verhüllen, aber mit Freuden sieht sie von ihr ab und deutet auf die stärkeren und gelungeneren hin. Der Roman kann freilich bei einem solchen Hauptcharakter auf den Namen eines geschlossenen, in allen Teilen durchgebildeten Kunstwerks keinen Anspruch machen, und schon deshalb hätte ich ihn unter die „Bernsteinhexe" setzen müssen. Aber er enthält Partien, die vortrefflich sind und die den Zweifel, ob Meinhold wirklicher Verfasser der „Bernsteinhexe" sei, selbst bei dem Ungläubigsten, jeder anderen Argumentation Unzugänglichen, beseitigen müssen. Am besten dürfte er als ein Sittengemälde des

sechzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sein. In diesem Sinne leistet er Außerordentliches; aber auch an Charakteren, an vollendeten Gestalten von Fleisch und Blut fehlt es nicht. — — — — — — — — — — — — — —

## Kritische Schriften von Ludwig Tieck.

2 Bände. Leipzig bei Brockhaus.
1849.

An den Wirren des Jahres 1848 ist ein Werk fast untergegangen, das in einer friedlichen Zeit ohne Zweifel Gegenstand sorgfältiger und ehrenvoller Besprechung geworden wäre. Der alte ehrwürdige Tieck hat seine Kritiken, seine Abhandlungen und Vorreden herausgegeben, aber fast niemand hat von der Gabe Notiz genommen, denn zum Lesen fehlte die Muße, und zu Patronen brauchte man noch keine Bücher. Der Sturm hat sich wieder verzogen, die Flut, die alle Dämme zu überschwemmen drohte, ist wieder in ihr Bett zurückgekehrt, und es dürfte Pflicht sein, die Schätze zu sammeln, die sie nicht für immer begraben hat. Zu diesen gehören aber Tiecks kritische Schriften.

Die Wissenschaft der Kunst, die bei uns ein Jahrhundert lang in Windeln lag und von der Philosophie so wenig frei gegeben, als mit mütterlicher Liebe gepflegt wurde, ist seit Solger und Hegel selbständig geworden. Jedermann weiß, wie reich diese beiden Philosophen, vorzüglich der erstere, sie bei ihrer Emanzipation im allgemeinen ausgestattet, und was Männer, wie Vischer, Rötscher, Ulrici usw. später im besonderen für sie getan haben. Niemand, dem es um gründliche ästhetische Bildung zu tun ist, darf ihre großartigen Leistungen ignorieren. Kein Künstler höheren Ranges wird die Mühe scheuen, sich die Resultate derselben anzueignen. Nur die gebornen Kunstschwätzer, die Einfälle für Gedanken halten und die das einer wohlgeordneten Menschennatur innewohnende Bedürfnis, sich in jedem Kreise bis zum Zentrum durchzuarbeiten, nicht kennen, die eben darum aber auch zu ewiger Nullität verdammt sind, werden sich dieser Aufgabe entziehen. Nur die unmittelbar ans Nichts grenzenden kleinen Talente, die instinktartig vor dem Sonnenstrahl der Erkenntnis zittern, weil sie ahnen, daß er sie verzehren würde, wenn sie sich ihm unvorsichtigerweise aussetzen wollten, werden sich zu ihnen schlagen. Jene werden sich mit dem Hochmut der Dummheit wohl gar über Koryphäen, wie Solger oder Rötscher, erheben und sich einreden, sie besiegt zu haben, wenn sie ihnen nach Bajazzo-Art einen Kreidestrich auf dem Rücken

beibrachten, oder ihnen die Schellenkappe an den Kopf warfen. Diese werden ihnen den Respekt freilich nicht unbedingt verweigern, aber sie werden sie nur ganz von ferne verehren, wie der Wandsbeker Bote den Kaiser von Japan, weil sie ihre Naivität nur auf diese Art glauben sichern zu können, und darin haben sie auch recht, denn man sündigt nur so lange mit Gemütsruhe gegen ein Gesetz, als man es nicht kennt.

Die Wissenschaft der Kunst hat jedoch, so hoch sie auch bereits steht, eine Seite, nach welcher hin sie erweitert werden kann und muß, und diese Erweiterung wird ihr nur durch den Künstler kommen, der Rechenschaft über sich selbst gibt und seine Erfahrungen über den mysteriösen Prozeß, den man den schöpferischen nennt, mitteilt. Denn wenn derjenige, dem es an der ästhetischen Bildung fehlt, die Poesie gewöhnlich schon in der rohen Vorstellung, in der noch nicht einmal zum Gedanken gesteigerten sinnlichen Hieroglyphe erblickt, und darum das leere wurzellose Spielen mit Bildern und Gleichnissen, auf dem die klägliche Zelebrität einiger unserer neuern Lyriker fast allein beruht, höchlich bewundert, so kann es demjenigen, der diese Bildung in sich aufnahm, bei der gegenwärtigen Beschaffenheit der Theorie noch immer begegnen, daß er den rein intellektuellen Gehalt mit dem spezifisch künstlerischen verwechselt und dem Denker, dem Ideenerzeuger einen Kranz aufsetzt, der nur dem Dichter gebührt. Das erstere geschieht alle Tage, aber auch das letztere ereignet sich nicht eben selten; man braucht sich nur an die Glorifikation zu erinnern, die den „Wanderjahren" zuteil geworden ist. Der Grund liegt darin, daß die Linien, die das letzte Stadium des schöpferischen Prozesses von den vorhergehenden trennen, noch nicht scharf genug gezogen, und daß eben deshalb die Merkmale, welche die reine Geburt vom Abortus unterscheiden, noch nicht mit hinreichender Klarheit festgestellt sind. Zu diesem Stadium bringt es nämlich mancher, sonst reichbegabte Geist niemals, und keiner ist noch dagewesen, der es jedesmal dazu gebracht hätte. Daher rührt das Heer von Miß- und Zwittergebilden, das selbst in den höchsten Sphären sich zwischen die ewigen Typen, die vollendeten Götter- und Heroengestalten, mischt.

Diese Linien aber werden erst gezogen, diese Merkmale erst angegeben werden können, wenn der Philosoph sich für seine abstrakten und darum viel zu weit ausgefallenen Begriffsbestimmungen die Materie vom Künstler borgt. Dazu war er bis jetzt, den Vorwurf kann ich ihm nicht ersparen, zu vornehm; statt den Künstler zu Konfessionen, die ihm wichtig sein mußten,

aufzumuntern, wies er ihn vielmehr damit zurück, mußte das aber auch dadurch büßen, daß er ein Netz strickte, in dem der Fisch, der gefangen werden sollte, sich nicht fangen ließ. So wenig die bloße Kenntnis der tellurischen Gesetze genügt, den Prozeß zu erklären, aus welchem der Organismus und sein höchstes Wunder, das individuelle Leben, hervorgeht, ebensowenig genügt die Kenntnis der allgemeinen Kategorien des Geistes, den Gestaltungsprozeß, der jenem in allen Stadien entspricht und ihn nur wiederholt, zu begreifen. Wer dies Ziel erreichen will, der darf den empirischen Weg nicht verschmähen und muß mit dem Künstler durchaus Hand in Hand gehen. Zwar wird man hier nie zur absoluten, zur mathematischen Bestimmtheit gelangen, aber man kann unendlich viel weiter kommen, als man bis jetzt gekommen ist, man kann so weit kommen, daß nur noch über solche Produkte, die, wie im Physischen die Tierpflanze und das Pflanzentier, ganz an der Grenze stehen, Meinungsverschiedenheiten möglich bleiben.

Wenn dereinst dies Verhältnis zwischen dem Philosophen und dem Künstler eintritt, so wird der letztere auch die Scheu überwinden, die ihn selbst bisher von solchen Konfessionen abhielt, denn diese Scheu geht weit weniger aus der Sache selbst hervor, als sie aus der Furcht vor Mißdeutungen entspringt. Die Genesis eines Kunstwerkes ist die Genesis der Kunst, und wer z. B. wissen möchte, wie der menschliche Geist überhaupt zur Tragödie kam, der würde Belehrung darüber empfangen, wenn Shakespeare uns gesagt hätte, wie er zum Hamlet oder zum Lear kam. Der allgemeine Prozeß spiegelt sich im besonderen ab, er kann jedoch nur erfahren, nicht a priori konstruiert werden. Es hat nun schon Künstler gegeben, die sich wenigstens fragmentarisch über den einen oder den anderen der hier in Betracht kommenden Punkte äußerten. Raffaels und Mozarts Bekenntnisse sind jedermann im Gedächtnis, Alfieri, der freilich kein ganz vollgültiger Zeuge ist, gibt in seiner Biographie ebenfalls interessante Fingerzeige, auch Byrons Briefe und Tagebücher sind an Aufschlüssen reich. Das meiste bieten Goethe und Schiller, teils in der Korrespondenz, die sie miteinander und mit Geistesverwandten führten, teils in besonderen Denkblättern und in einzelnen Stellen ihrer Abhandlungen und Aufsätze, die man freilich zu deuten verstehen muß. Schiller allein hat in seinen Briefen über den Don Carlos einen entschiedenen Schritt in das Gebiet hinein getan, das noch fast ganz im Dunkel liegt, weil die Fackel des Philosophen erlischt, sobald er es ohne den Künstler betritt. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob ich glaubte,

daß die Ideen und Anschauungen, auf denen der Don Carlos beruht, nicht ohne den Dichter zu entziffern gewesen wären. Rötschers Leistungen beweisen das Gegenteil, obgleich trotzdem eine authentische Interpretation schon aus dem Grunde ihren Wert behält, weil Kritiker, wie Rötscher, selten sind. Ich habe hier vielmehr die Veranschaulichung des Werdeprozesses vor Augen, welche die Entwickelung des Ideengehalts begleitet, und sich mit ihr auf eine Weise verkreuzt, die das Dokument wahrhaft unschätzbar macht. Es hätte nicht so lange einzig bleiben sollen. Freilich würde ein Dichter, der in unserer Zeit über ein von ihm selbst hervorgebrachtes Werk in Schillers Sinn und Ton sprechen wollte, von den Wortführern der sogenannten Kritik nicht mit Aufmerksamkeit angehört, sondern geschmäht und überschrien werden. Doch was läge daran?

Jetzt kann ich endlich auf Tieck zurückkommen. Es versteht sich ohne weitere Bemerkung, daß die Sammlung seiner kritischen Schriften jedem, dem er selbst als dichterisches Individuum wichtig ist, interessant sein muß. Das verbürgt ihr denn ohne Zweifel schon ein höchst zahlreiches Publikum, denn die Zahl derer, die wahre, wenn auch zuweilen kränkliche Poesie von schillernder Mache zu unterscheiden wissen, ist noch immer sehr groß. Allein sie hat noch einen viel höheren, von diesem Interesse zwar nicht unabhängigen, aber doch weit über dasselbe hinausgehenden Wert. Sie enthält eben, neben unbedeutenderen, eine ganze Reihe von Beiträgen zur Philosophie der Kunst, und das ist der Grund, warum ich meine obigen Betrachtungen an sie angeknüpft habe. Tieck bespricht freilich nicht seine eigenen Produktionen, aber er führt manche fremde bis auf ihren ersten Keimpunkt zurück, wie namentlich die Kleistschen, und er deckt, wie z. B. in dem Aufsatz über Shakespeares Gebrauch des Wunderbaren, hin und wieder die innersten Geheimnisse der Komposition auf. Darum ist sein Werk nicht bloß ein schätzbares Supplement seiner dichterischen Leistungen, sondern eine wahre Bereicherung der Literatur und verdient von dem Kunstphilosophen, wie vom Künstler, studiert zu werden.

## Zur bildenden Kunst.

1849.

Für den Denkenden gibt es im gegenwärtigen Zeitmomente der betrübenden Erscheinungen in fast allen Kreisen viele, der erfreulichen nur sehr wenige. Die ersteren drängen sich jedermann auf, er mag stehen, wo er wolle; die letzteren treten

vereinzelt hervor und können gar leicht übersehen werden. Über jene braucht man so wenig Buch zu führen, wie über die Raupen und Käfer, die der heiße Sonnenstrahl im Frühling ausbrütet; die Menge der Knospen, die sie zerfressen, der Früchte, die sie benagen, gibt ihre Zahl von selbst an und sorgt dafür, daß man sie nicht vergißt. Diese muß man sammeln und aneinanderreihen, wie Perlen, die im Schlamm liegen, wenn sie nicht ohne Spur verschwinden sollen.

Zu den hoffnungsvollsten der hier in Betracht kommenden Erscheinungen gehört nach meiner Überzeugung der sich überall regende Trieb unserer Jugend nach Bildung. Die Zeit, wo unsere Jünglinge ihre Lebensaufgabe erfüllt zu haben glaubten, wenn sie den deutschen Sturmhut mit der kühnen Feder aufgestülpt und den Schleppsäbel umgeschnallt hatten, ist rascher vorübergegangen, als man erwarten durfte, und das ist der beste Beweis für den gesunden Kern ihrer Natur. Ich habe nie zu denjenigen gehört, die sie verdammten, denn ich begriff ihren Rausch, ich erkannte, daß er sich aus dem, was ihnen gelungen war, mit Notwendigkeit entwickeln mußte, wenn ich seine Folgen auch voraussah und bitter beklagte. Aber ich freue mich vom Herzen, daß er vorüber ist, und daß sie, statt, wie im vorigen Jahre, zu glauben, sich unmittelbar am Staatsbau beteiligen zu müssen, sich jetzt begnügen, aus sich selbst tüchtige Bausteine zu machen. Darauf beruht unsere Zukunft, und der sittliche Sieg, der hierin ausgesprochen liegt, ist nicht hoch genug anzuschlagen.

Die Hallen der Universität sind noch geschlossen, die Kroaten haben sie wieder geräumt, aber die Musen sind noch nicht zurückgekehrt. Dafür regt es sich in der polytechnischen Schule, und die Vorlesungen, die dort über die Geschichte der bildenden Künste von dem Professor Eitelberger gehalten werden, der immer mehr steigende Anklang, den sie finden, gibt mir zu diesen Betrachtungen eben Anlaß. Die Menge der zu diesen Vorlesungen zusammenströmenden jungen Leute, größtenteils aus Polytechnikern und Zöglingen der Akademie bestehend, die unausgesetzte Aufmerksamkeit, mit welcher sie dem Vortrage folgen, die rege Teilnahme, die sie auf alle und jede Weise an den Tag legen: welch ein versöhnendes Gegenbild zu dem so oft zweck- und grundlosen Durcheinanderlaufen vom vorigen Jahr! Freilich wird ihnen aber auch von dem Dozenten das Rechte geboten, er hat sich nicht bloß des Materials bemächtigt, das Lessing und Winckelmann zu Gebote stand, er hat die ungeheuren Entdeckungen, die nach diesen Koryphäen gemacht wurden, ebenfalls

mit in seinen Kreis hineingezogen, und eigentlich ist erst durch diese Entdeckungen die Kunstgeschichte möglich geworden. Lessing und Winckelmann sahen nicht einmal die Ägineten, die Denkmäler aus der Zeit des Phidias, vom Parthenon, aus Phigalia, Olympia und Xanthos. Die große französische Expedition erschloß uns Ägypten; Botta und Layard haben uns an den Ufern des Euphrat und Tigris die Reste einer Kultur bloßgelegt, die fast bis zu Moses hinaufreicht; auch Indien und Mexiko sind uns erst bekannt geworden, und dasselbe gilt von unseren eigenen mittelalterlichen Bestrebungen, die, früher übersehen und gering geschätzt, erst durch die in der Poesie nicht ganz mit Unrecht verrufene romantische Schule zu der ihnen gebührenden Berücksichtigung gelangten. Die historischen Lücken mußten aber erst gestopft sein, bevor die Sprünge vermieden werden konnten und eine organische Entwickelung des gesamten Kunstlebens, wie es nach und nach in den einander ablösenden Völkern hervortrat, möglich wurde. Diese organische Entwickelung zu veranschaulichen, hat Eitelberger sich zur Aufgabe gemacht, und das ist denn allerdings etwas anderes, als wenn er, wie es wohl zuweilen geschieht, einen mit geistlosen Daten überfüllten historischen Registranten abläse. In unserer Zeit, wo die Industrie ein verfeinertes Handwerk an die Stelle der Kunst setzen und sie ganz und gar verdrängen möchte, ist es eine doppelte Notwendigkeit, die Jugend von vornherein auf einen Standpunkt zu stellen, der es ihr durch seine Höhe und Übersichtlichkeit erleichtert, die mannalen Leistungen der Porzellantassen- und Teebrettmaler, sowie der Nippesfigurenfabrikanten von den lebendigen Schöpfungen des echten Kunstgeistes zu unterscheiden, darum freue ich mich dieses ersten entscheidenden Versuchs. Die Linie zwischen der Zivilisation und der Barbarei ist feiner, als man denkt, und keine Barbarei ist gefährlicher, als die gefirnißte; der Wilde, der seinen in die Rinde eines Baumes geschnitzten Götzen für ein unübertreffliches Meisterstück der Kunst hält, steht ästhetisch auf einer weniger bedenklichen Stufe, als der Modenarr, der das Non plus ultra der Malerei auf seiner Tabaksdose mit sich herumzutragen glaubt. Warum die Vorlesungen am polytechnischen Institut, wohin die Schrötterschen über Chemie allerdings gehören, gehalten werden, statt in der Akademie der bildenden Künste, ist mir rätselhaft.

## Mein Traum in der Neujahrsnacht 1849.

1850.

Raum und Zeit sind bloße Formen der Anschauung! sagte der Alte aus Königsberg, und hat es dargetan. Aber es ist ihm mit seinem Beweis gegangen, wie es Galilei mit dem seinigen ging. Jedermann weiß, daß die Sonne stillsteht und die Erde sich dreht; selbst der Papst hat längst aufgehört, es zu bestreiten. Dennoch lassen wir die Sonne bis auf den gegenwärtigen Tag auf- und untergehen. So wissen wir es auch recht gut, daß der Mensch den Faden der Zeit selbst gesponnen hat, um die bunte Erscheinungswelt, die ihn sonst verwirren würde, daran zu knüpfen, und daß der Jahresknoten und die Tag- und Wochenknötchen, die er hineinschlägt, nichts weiter, als willkürliche Merkzeichen sind. Aber trotzdem hat der Jahreswechsel für uns etwas Feierliches und Geheimnisvolles. Der alte schöne Kindereindruck macht sich immer aufs neue geltend, wir glauben, das Räderwerk der Zeit sei abgelaufen und werde nun von Gottes Hand wieder aufgewunden. Ja, wir könnten, wenn die dunkle Mitternachtsstunde herankommt, die das eine Jahr vom andern scheidet, ordentlich aufhorchen, ob wir dies Räderwerk nicht knarren hören, und der verlockende Gedanke, daß nun wie durch eine aufgerissene Spalte ein Blick in die Zukunft möglich sei, läßt sich nicht ersticken. Das Mägdlein gießt Blei, wenn auch ganz verstohlen, mit glühenden Wangen und bei verschlossener Tür; die Alte, die kein Gespenst mehr fürchtet, weil sie selbst ein Gespenst ist, tritt an den Kreuzweg und schaut sich mit verdrehtem Hals über die linke Schulter; der Geistliche schlägt die Bibel auf und erblickt ein Prognostikon in dem ersten Vers, auf den sein Auge fällt, und selbst der nüchterne Astronom grübelt darüber nach, ob die Tänze der Sphären denn auch wirklich ganz in Mathematik aufgehen, und ob nicht eine von ihren millionenfachen Verschlingungen mit dem Schicksal des Menschen oder doch wenigstens des Erdplaneten in entzifferbarer Verbindung steht.

Freilich gibt es Adamssöhne von so beklagenswerter Geistesstärke, daß selbst der Silvesterabend ihnen das närrische Kinderhäubchen nicht für eine Viertelstunde wieder aufzustülpen vermag. Diese denken in der Tat, wenn das Geläute der Glocken vom hohen Turme herabschallt, nur an den Küster, der sie schwingt, wenn die Büchsen in den Straßen knallen, nur an die Finger, die vielleicht bei dem Jubel unvorsichtigerweise abgeschossen werden. Kenne ich doch selbst einen Philosophen von Distinktion, der, wenn er das Horn blasen hört, sich nicht

an dem Schmelz der Töne, sondern nur an den Grimassen des Musikanten ergötzt und der mir mehr als einmal bei solchen Gelegenheiten, auf seine Weise reflektierend, ins Ohr sagte: „Siehst du, so muß ein Narr, wie der, das Gesicht verziehen, wenn ein Narr, wie du, einen Genuß haben soll!" Aber ihre Zahl ist klein, und auch sie müssen ihre Dickhäutigkeit im Wachen bezahlen, sobald der Schlaf sie bewältigt. Dann rächt sich in ihnen die Phantasie an dem dicken unverschämten Alp, dem Verstand, der sie solange bis zur Atemlosigkeit zusammenquetschte, dann reckt sie sich und dehnt sich aus, wie jener durch Fischerhand aus dem Meeresgrund heraufgezogene Geist im arabischen Märchen, der tausend Jahre in einer Muschel von Haselnußgröße zugebracht hatte, dann spielt sie dem armen, auf sein absolutes Selbstbewußtsein so stolzen abstrakten Ich ärger mit, wie Äolus einem Flämmchen, wenn er alle seine Winde auf einmal losläßt. Denn der Schlaf ist nicht bloß in dem Sinn der Vermittler und Ausgleicher der Welt, daß er die Dekrete des Gewissens rücksichtslos zur Vollziehung bringt, daß er die Guten belohnt und die Bösen bestraft, daß er unter Umständen die Könige erniedrigt und die Bettler erhöht. Er verhilft auch den unterdrückten Elementen der Menschennatur, ja der Natur überhaupt zu ihrem Rechte, er frischt die alten Verbindungen, die nach dem Tode ja doch gerne oder ungerne wieder eingegangen werden müssen, in manchen Nächten wieder auf, und wenn er sich an das Gesetz, das uns im wachen Zustande beherrscht, nicht kehrt, wenn er unser gewöhnliches Maß und Gewicht zerbricht und alle unsere Anschauungs- und Aneignungsformen durcheinanderwirft, so geschieht das nur, weil er selbst der Ausdruck eines viel höheren Gesetzes ist, das uns natürlich so wenig faßlich sein kann, wie unserem kleinen Finger der Begriff der Hand und des Organismus, dem sie angehört. Der schlafende Mensch und sein ohnmächtiger Hüter, das halberloschene Bewußtsein, gleicht dem Odysseus, der in der Unterwelt mit blankem Schwert sein Opfer gegen die ungebetenen Gäste zu schützen sucht. Von allen Seiten schwirren Geister und Schemen in Traumgestalt heran und wollen Blut trinken. Einem aus der Schar gelingt es, und der spielt dann auf seine Weise Mensch. Er kühlt sich am Feuer, wärmt sich im Wasser und fliegt statt zu gehen.

Der Poet hat sich den frommen Kinderglauben bewahrt, aber der Schlaf macht dennoch mit ihm, was ihm gefällt; er erfrecht sich nicht, das Prophetentum des fließenden Bleis zu bezweifeln oder den bedeutungsvollen Gesichten, die bei einem scheuen Blick über die linke Schulter hinweg wahrgenommen

werden, kalten Hohn und teuflischen Spott entgegenzusetzen, und dennoch hat er nicht selten Träume, die, auf alle Narrenhäuser der Welt verteilt, noch vollkommen ausreichend für die Inspiration befunden werden würden. Auch die jüngste Neujahrsnacht brachte mir einen wundersamen Traum, den ich dem geneigten Leser jetzt erzählen will; ob er aber zur Klasse der vernünftigen oder unvernünftigen gehört, kann erst die Zukunft entscheiden, die uns bald darüber belehren muß, ob er in meiner Hirnkugel als ein spukendes Irrlicht spurlos erlöschen, oder, was der Himmel verhüten möge, ins Leben hinüberhüpfen wird. Ich war unter Betrachtungen über den Unterschied eingeschlafen, der zwischen dem letzten und dem vorletzten Silvesterabend stattfand. Am 31. Dezember 1848 wagte man wenigstens bei uns in Wien und wohl in Deutschland überhaupt, kaum ein Glas auf das Kommende zu leeren, es erschien wie eine Torheit, und wenn man es tat, so lachte man dabei. Man hatte das Pflaster der Gesellschaft aufgerissen gesehen, man hatte erfahren, wie schwer jeder Stein vor Jahrhunderten zu legen gewesen sein mußte, man hatte bis in den mit Bären und Wölfen bevölkerten deutschen Urwald zurückgeblickt und sich mit Schaudern befragt, ob die rauhen Bestien vielleicht den eigentlichen Nationalrock trügen. Ich hatte den ganzen Abend meinen alten Konrektor nicht vergessen können, der, wenn das Wort Freiheit einmal in seiner Anwesenheit genannt wurde, jedesmal den alten greisen Kopf mit dem Sammetkäppchen schüttelnd, ausrief: „Nur die wilden Tiere sind frei", und wenn man ihn dann fragte: „Folgt daraus, daß die Freiheit wilde Tiere aus den Menschen macht?" seltsam nickend, und ohne einen Augenblick zu stocken, antwortete: „Jawohl!" Am 31. Dezember 1849 schmeckte der Wein wieder, die Toaste wurden nach alter guter Weise zu Dutzenden ausgebracht und nicht bloß Auswanderungspläne besprochen. Es schien gar nichts vorgefallen oder doch jeder Störung des wiedergekehrten behaglichen Zustandes für immer begegnet zu sein, und diese unbedingte Sicherheit hatte, ich leugne es nicht, für mich ebensogut ihr Schreckliches, wie das frühere Rasen und Toben. Diesmal wollte ein junger Freund mir nicht aus dem Sinn, der, unfreiwilliger Zeuge der blutigen Ereignisse am Rhein, vor einigen Monaten hier durchreiste, um rasch sein väterliches Gut zu verkaufen und nach Amerika zu gehen. Wenn ich diesen, dessen Mut und Energie ich aus Proben kannte, mit manchem befrackten Recken des Tags verglich, der den vorjährigen Ausbruch des europäischen Vulkans darauf zurückführen möchte, daß er nicht zeitig genug hineinspuckte, so kam mir doch ein bedeutender

Zweifel, auf welcher Seite die wahre Einsicht in die Lage der Dinge zu suchen sei. Denn die Welt hat den alten Schwerpunkt verloren und den neuen noch nicht wiedergefunden, darum sind wir noch lange nicht über die Übergangsperiode hinaus, und nur soviel ist gewiß, daß Deutschland und Österreich, da sie sich gegenseitig in ihren Bedürfnissen ergänzen, viel weniger, wie alle übrigen Staaten, von ihr zu fürchten haben, wenn sie das richtige Verhältnis zueinander finden. Das ist meine feste Überzeugung, und von ihr getröstet überließ ich mich, die hin- und herschweifenden, bald in Paris, bald in Rom verweilenden Gedanken mit Gewalt zurückrufend, dem Schlummer.

Aber welchen Traum hatte ich! Man kennt die Vexierbilder, die, von der einen Seite betrachtet, reizend aussehen, von der andern ins Auge gefaßt, einen grauenhaften Eindruck machen. Solche Vexierbilder führte Morpheus mir vor, nur daß sie von selbst ineinander übergingen, daß ich meinen Standpunkt nicht erst zu verändern brauchte. Die Zahl der Bilder war eine unendliche, sie zogen in jäher Aufeinanderfolge vorüber, wie die Wolkengebilde am Himmel, wenn der Sturm sie jagt, und eins löschte das andere aus, nur das letzte blieb mir, denn mit ihm erwachte ich. Ich sah zwei Brüder; beide gleich edel und gleich stark, in jedem Zug einander ähnlich, mit jedem Pulsschlag nacheinander verlangend. Ein feindseliger Dämon hatte sie in unvordenklichen Zeiten getrennt, sie verschlossen einer vor dem andern argwöhnisch die Tür, und riegelten sich ein. Dadurch wurden sie aber auch die Beute jedes Diebes und jedes Räubers, der in ihrer Nachbarschaft sein Wesen trieb, ja ihre eigenen Knechte fingen zuletzt an, sich gegen sie zu empören, und versuchten ihnen das Haus über dem Kopf anzuzünden. Bisher hatten sie einander, verblendet, wie sie waren, das meiste Unglück, was ihnen widerfuhr, gegenseitig auf die Rechnung gesetzt; jetzt war kein Irrtum über die eigentlichen Urheber mehr möglich, sie traten beschämt ins Freie hinaus, faßten einander unter Gottes blauem Himmel ins Auge und öffneten, tief gerührt und Tränen im Blick, ihre Arme, um sich an die Brust zu schließen. Die räuberischen und diebischen Feinde, die lauernd um sie herumschlichen, erblaßten und gaben die Hoffnung auf, auch noch in Zukunft auf ihre Kosten schwelgen zu können, die rebellischen Knechte, deren auf den höchsten Grad gestiegene Frechheit wider ihr Erwarten diesen großen Moment der Versöhnung und der Vereinigung herbeigeführt hatte, verfluchten sich selbst, und fingen aus freien Stücken den angelegten Brand wieder zu löschen an, mein Herz jauchzte. Schon taten sie sich rasch von beiden Seiten den

ersten Schritt entgegen, es bedurfte nur noch eines zweiten, und alles war vollbracht. Da verzerrte sich auf einmal das Bild. Noch standen sie mit ausgebreiteten Armen da, aber sie hatten einander den Rücken zugewendet, und schienen es, dem alten Fluch wieder verfallen nicht einmal zu wissen. „Bruder, wo bist du!" riefen sie aus, „Bruder, hast du mich verhöhnt?" setzten sie nach einer langen Pause ergrimmend hinzu, „Bruder, mein Schwert ist scharf," schrien sie dann zornig und jetzt — ich weiß nicht, ob sie das Schwert aus der Scheide rissen, ich weiß nicht, ob sie sich, nun es den Brudermörderkampf galt, wieder umdrehten und aufeinander losschlugen, oder ob sie in die Luft hineinhieben, wie sie ihre Arme zuletzt gegen die Luft ausgestreckt hatten. Aber ich sah die Feinde jubelnd in die Hände klatschen und die Knechte den Wassereimer wieder beiseite stellen, und ich hörte ein Gelächter, das aus der Hölle zu kommen schien.

## Das deutsche Wörterbuch.

1853.

Das deutsche Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, ist von Dr. Daniel Sanders in zwei Heften kritisch beleuchtet worden. Aus der Einleitung des zweiten Hefts ersieht man, daß das erste nicht besonders günstig aufgenommen worden ist. Es wäre nun zwar zu wünschen gewesen, daß der Verfasser diese Einleitung weniger leidenschaftlich abgefaßt hätte, denn nur im materiellen Krieg sind die glühenden Kugeln die besten. Er hätte auch, und hieran kann nicht ernst genug erinnert werden, den Autoritätsglauben nicht so weit wegwerfen sollen, als er tut, denn man braucht eines Wardeins in allen Kreisen, und es kommt nur darauf an, daß zwischen Köpfen und Perücken gehörig unterschieden wird. Man muß ihm aber dennoch gegen die Rezensenten recht geben, über die er sich beklagt. Wir besitzen manches Wörterbuch der deutschen Sprache, und darunter zwei, die sich bis auf den gegenwärtigen Tag in Ansehen erhielten, nämlich das Adelungsche und das Campesche. Mag Adelung, der mit Christian Fürchtegott Gellert das goldene Alter unserer Literatur abschloß und sich noch obendrein nach seiner Versicherung das poetische Vermögen recht wohl ohne Verstand denken konnte, Schillers und Jean Pauls scharfen Spott auch im reichlichsten Maße verdienen; mag Campe, der lieber die Braunschweiger Mumme als alle Tragödien der Welt erfunden haben wollte, ein Pedant gewesen sein, der selbst mit Gottsched um den ersten Platz ringen könnte: nach einer Seite hin war die

Leistung der beiden wackeren Gelehrten vortrefflich! Sie zählten der Nation den kuranten Sprachschatz bar und blank auf dem Brette vor, sie fragten die Wörter nicht nach dem Woher und Wohin, aber sie bestimmten ihren Wert oder vielmehr ihre Geltung im Handel und Wandel und setzten jedermann in den Stand, sich ihrer zu Hause, wie auf dem Markt, mit Sicherheit zu bedienen. Der Dichter, der bei ihnen angefragt hätte, wäre verloren gewesen, aber ihn warnte auch sein Instinkt, sich an Männer zu wenden, die ihre gänzliche Poesielosigkeit mit Stolz, wie einen ihnen schon bei der Geburt umgehängten Orden, offen zur Schau trugen; den Kauf- und Geschäftsmann ließen sie nie im Stich. Damit war freilich nicht alles geschehen, denn die Sprachbildung ist keineswegs ausschließlich ein logischer, sondern ein Lebensprozeß, Adelung und Campe hatten aber nur, was rein logisch daran ist, in ihre Schleusen hineingeleitet, sie hatten das Knochengerüpp, was dem Sprachkörper Bestand und Halt gibt, auf Draht gezogen, sich aber um die Weichteile, die im ewigen Wechsel begriffen sind, und um das Blut, das den ganzen Organismus ernährt und erfrischt, nicht gekümmert. Sie hatten keine Ahnung davon, daß sich in der Sprache das Mysterium der Schöpfung wiederholt, und daß sie eben darum, wie diese selbst, auf Notwendigkeit und Freiheit zugleich beruht; sie begriffen nicht, daß die verhaßte Poesie, gegen die sie einen Damm aufführen wollten, schon materialiter in jedem Worte steckt, indem jedes irgendein Objekt des Geistes abbildet oder doch abbilden will, und daß der Dichter die allgemeinen Bilder nur zusammenschiebt, um sein besonderes zustande zu bringen; sie stempelten Quecksilberkügelchen, die ineinander rinnen, sowie sie sich berühren. Es konnte daher gar wohl auf ihre Wörterbücher, selbst wenn sie noch nicht vergriffen gewesen wären, ein drittes folgen, aber soviel ergibt sich von selbst, daß dieses nicht um einen oder zwei Schritte über sie hinausgehen, sondern einen ganz neuen Weg einschlagen mußte. Eine bloße Hungerharke, wie man im nördlichen Deutschland das bettelhafte Instrument nennt, mit dem man die beim Aufladen der Garben liegengebliebenen zerstreuten Ähren zusammenkratzt, durfte es nicht sein. Die Gebrüder Grimm geben dies dritte Wörterbuch heraus, und wer hätte nicht große Hoffnungen an ihr Werk geknüpft, bevor es erschien? Was war bei der außerordentlichen Vertrautheit dieser Männer mit deutscher Mythologie, deutscher Sage und deutscher Geschichte nicht auch alles zu erwarten! Hier, so durfte man glauben, wird man die interessantesten Perspektiven nach allen Richtungen hin eröffnet finden! Hier wird man zunächst sehen, wie der

germanische Geist mit dem romanischen und slawischen im etymologischen Kampf um die schärfsten Linien und die brennendsten Farben ringt. Hier wird weiter veranschaulicht werden, wie er sich nach und nach, gesättigt und mit dem Gewinn zufrieden, in sich zusammenschließt und sich dann nach Jahrhunderten wieder gegen die Nachbarn auftut, um von den ehemaligen Feinden in nicht mehr gefährlichem Austausch zu nehmen und ihnen zu geben. Hier wird die ganze Entwickelung der Nation mit jedem ihrer entscheidenden Momente zum Ausdruck gelangen, denn jedes gab der Sprache in irgendeinem Ausläufer ein bestimmteres Gepräge. Mit einem Wort: es ist zweifelhaft, ja es ist gar nicht möglich, daß der Buchstabe Z erreicht wird, aber wenn wir auch nur bis zum M kommen, so haben wir mehr über deutsche Art und deutsches Wesen beisammen, als sich aus Dutzenden von Geschichtswerken herausklauben läßt. So dachte man, doch anders ist es ausgefallen. Der Buchstabe Z wird sicher erreicht werden, aber weiter auch nichts. Wir haben Adelung und Campe in vervollständigter Gestalt vor uns und letzteres nicht einmal überall. Die Sandersschen Einwendungen dürften leichter abzutrumpfen, als zu widerlegen sein. Oder hat er nicht recht, wenn er hinsichtlich der Aufnahme der abgeleiteten und zusammengesetzten Wörter auf ein viel strengeres Maß dringt, als das neue Wörterbuch beobachtet? Gleicht derjenige, der hier die von ihm angegebene Grenze nicht respektiert, nicht einem Physiker, der nachmessen möchte, wieviel Glas Wasser der Ozean enthält, und ergibt sich nicht notwendig aus dem Zuviel gleich ein Zuwenig, da es sich offenbar um ein Unendliches handelt? Der Modus wäre zu verdeutlichen gewesen und die Abweichungen hätten notiert werden mögen, das übrige durfte billig der eignen Praxis überlassen bleiben. Ist es nicht wahr, daß eine übersichtliche Darstellung der Wortfamilien mit strenger Zusammenfassung des Zusammengehörigen einen ganz andern Zusammenhang in das Werk gebracht haben würde, als eine alphabetische Aufzählung der Wörter, welche die ermüdendsten und zeitraubendsten Wiederholungen nötig macht? Ist der Mangel aller und jeder logischen Anordnung in bezug auf die verschiedenen Bedeutungen eines zu erklärenden Wortes nicht wirklich ein Fehler, und stehen Adelung und Campe nicht in der Tat bei vielen Artikeln im Vorteil? Sind nicht endlich die Detailausstellungen unseres Kritikers durchweg begründet, und verdiente er nicht Gehör damit zu finden? Dagegen können wir es, im Gegensatz zu ihm, nur loben, daß die Gebrüder Grimm bei ihren Worterklärungen aufs Lateinische zurückgehen, denn die eine Sprache kann nur an der andern gemessen werden. Auch

vermißten wir in ihren Zitaten die allerwenigsten der Schriftsteller, deren er sich so warm annimmt, wenn wir ihm auch einräumen müssen, daß an einem Ort, wo der Freischütz, ja die Haude- und Spenersche Zeitung angeführt wird, auch manche unserer modernen Unsterblichkeiten sich blicken lassen dürfte.

## Das Komma im Frack.

1858.

Demjenigen, welcher der Literatur und der Kunst eine mehr, als oberflächliche Aufmerksamkeit zuwendet, kann es nicht entgangen sein, daß jetzt in allen Gebieten der Genre eine ganz unverhältnismäßige Rolle spielt. Er wird nicht allein an sich in seinen sämtlichen zahllosen Spielarten auf das sorgfältigste gehegt und gepflegt, er greift auch mehr und mehr aus dem ihm angewiesenen Kreise in die höheren Sphären hinüber, indem die idealen Formen in seinem Sinne behandelt und dadurch zerstört, wenigstens verrückt und verunstaltet werden. Es wimmelt z. B. auf unseren Gemäldeausstellungen nicht bloß an allen Ecken und Enden von spielenden Kindern und säugenden Müttern, sondern auch das historische Bild nimmt Zwitterelemente in sich auf, die es scheinbar dem Gemüt näher führen, es in demselben Grade aber auch dem Geist entfremden und es im Grund vernichten.

Die Erscheinung ist an und für sich keineswegs unnatürlich oder unerklärbar. Die Kunst drängt nach ihrem ewigen Entwicklungsprinzip zunächst unaufhaltsam zur Spitze und verweilt auf den untergeordneten Stufen nicht länger, als sie durchaus muß, um ihre Kräfte zu erproben und auszubilden. Wenn sie aber auf der Höhe angelangt ist, steht sie ebensowenig still, um nun fort und fort Universalschöpfungen zu produzieren oder, wie Gott der Herr nach der Hervorbringung des Menschen, zu feiern, sondern sie mißt den ganzen Weg zurück und vertieft sich, in treuem Ernst nachholend, was sie in der ersten Begeisterung übersprang, bei jedem Schritt inniger ins Detail. So entspringt der Genre und mit ihm die einzige Quelle ästhetischen Genusses für alle diejenigen, die nicht imstande sind, ein Ganzes aufzufassen und in sich aufzunehmen, wohl aber, sich am einzelnen zu erfreuen.

Das ist nun kein Unglück, im Gegenteil, es wird auf diese Weise wirklich eine neue Seite der Welt erschlossen, in die sich auch der noch mit Vergnügen einlebt, der über dem Moos, trotz seiner Zierlichkeit, den Eichbaum nicht vergißt, auf dem es wächst, und über dem Eichbaum nicht den Wald, zu dem er gehört. Schlimm ist nur, daß die Grenze leicht überschritten und das Maß verrückt wird, und das geschieht immer, früher

oder später. Weil das Moos sich viel ansehnlicher ausnimmt, wenn der Maler sich um den Baum nicht bekümmert, und der Baum ganz anders hervortritt, wenn der Wald verschwindet, so entsteht ein allgemeiner Jubel, und Kräfte, die eben für das Kleinleben der Natur ausreichen und sich auch instinktiv die Aufgabe nicht höher stellen, werden weit über andere erhoben, die den Mückentanz schon darum nicht schildern, weil er neben dem Planetentanz gar nicht sichtbar ist. Da fängt das „Nebenbei" überall an zu florieren; der Kot auf Napoleons Stiefeln wird, wenn es sich um den großen Abdikationsmoment des Helden handelt, ebenso ängstlich treu gemalt, wie der Seelenkampf auf seinem Gesicht; dem Jambus der Tragödie wird es als eine positive Tat angerechnet, wenn er den Hiatus zu vermeiden weiß, und die Wucht des Gedankens wird ihm dafür erlassen; die Statue buhlt mit der Nippfigur um ihre Reize und unterscheidet sich zuletzt nur noch durch die Dimensionen von ihr usw. Kurz, das Komma zieht den Frack an und lächelt stolz und selbstgefällig auf den Satz herab, dem es doch allein seine Existenz verdankt.

Es ist vollkommen hinreichend, die Erscheinung zu markieren, und darum überflüssig, sie in allen Kreisen der Kunst im einzelnen nachzuweisen; wir wollen sie daher nur in einer Branche der Literatur verfolgen, in der sie am schlagendsten hervortritt, und hier den Moment aufzeigen, wo sie sich vermöge der sich mit unausweichbarer Notwendigkeit ergebenden letzten Konsequenzen selbst wieder aufhebt. Daß sie vorhanden ist, wird niemand leugnen, der sich an den Dorfgeschichtenschwindel unserer Tage erinnert und sich dabei vergegenwärtigt, welch eine bescheidene Rolle die eigentlichen Schöpfer dieses Genre, Jung-Stilling, Pestalozzi und Ulrich Hegner, deren Leistungen ihre Zeitgenossen doch auch zu würdigen wußten, gespielt haben. Unterstützt wird sie durch eine Theorie, die das Ideal und das Abstrakte miteinander verwechselt und dem stumpfen Realismus, der die Warze ebenso wichtig nimmt, wie die Nase, auf der sie sitzt, eifrig das Wort redet, weil sie nicht ahnt, daß jedes Bild ohne Ausnahme ein hieroglyphisches Element in sich aufnehmen muß, welches nach allen Seiten die Grenzen zieht. Dem Maler, der die perspektivischen Gesetze beobachtet und Vordergrund und Hintergrund durch Zeichnung und Kolorit gehörig auseinander hält, wird nicht vorgeworfen, daß ihm bei den Figuren, die nicht in greller Beleuchtung dastehen, die Linien mißraten und die Farben ausgegangen seien; aber der Dichter, der nicht im Genre stecken bleibt, muß diesen Vorwurf alle Tage hören. Darum stürzen sich auch alle mittleren Talente Hals über Kopf in den Genre hinein, und

die großen müssen ihren mühevollen Weg einsam fortsetzen und werden um die rasche Wirkung gebracht. Als Immermann die Dorfgeschichte, um endlich auf diese zurückzukommen, durch seinen Hofschulzen wieder ins Leben rief, fand er noch nötig, seinem markigen westfälischen Idyll ein allgemeines Weltgemälde gegenüber zu stellen, das freilich in den forcierten komischen Partien nicht besonders gelungen war, das aber doch den Blick ins Weite und Freie offen ließ. Seine nächsten und bedeutendsten Nachfolger schlossen die Fenster schon zu und waren auf den erstickenden Brodem, der sich bei dem Mangel an Luftzug nun in ihren Bauernstuben entwickeln mußte, nicht wenig stolz. Sie hielten aber doch wenigstens noch den Menschen fest, wenn auch nur auf höchst untergeordneter Stufe, und der hervorragendste von ihnen, Jeremias Gotthelf, knüpfte immer, wenn auch nicht an Ideen, so doch an didaktische Gesichtspunkte an, um der Stagnation vorzubeugen. Erst dem Mann der ewigen Studien, dem behäbigen Adalbert Stifter, war es vorbehalten, den Menschen ganz aus dem Auge zu verlieren, und in diesem vollzog sich denn auch die Selbstaufhebung der ganzen Richtung, die in seinem „Nachsommer" entschieden den letzten denkbaren Schritt getan hat. Denn dies Produkt ist schon bei Ersch und Gruber oder bei Junkers „Handbuch gemeinnütziger Kenntnisse" angelangt, und selbst derjenige, der dem Verfasser noch durch das Gebiet der Botanik mit Ruhe und Geduld gefolgt ist, muß einsehen, daß die ästhetische Tat aufhört, wo die Rezepte anfangen. Es ist aber durchaus kein Zufall, daß ein Stifter kam, und daß dieser Stifter einen „Nachsommer" schrieb, bei dem er offenbar Adam und Eva als Leser voraussetzte, weil nur diese mit den Dingen unbekannt sein können, die er breit und weitläufig beschreibt. Darin liegt Folgerichtigkeit nach beiden Seiten. Der ausartende Genre reißt sich mehr und mehr vom alles bedingenden, aber auch alles zusammenhaltenden Zentrum los und zerfällt in demselben Moment in sich selbst, wo er sich ganz befreit zu haben glaubt. Und das überschätzte Diminutivtalent kommt ebenso natürlich vom Aufbröseln der Form zum Zerbröckeln und Zerkrümeln der Materie, schließt damit aber auch den ganzen Kreis vollständig ab.

## Das Leben der Seele, in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze,

von M. Lazarus. 2 Bände. Berlin, Schindler. 1856 und 1857. 1858.

Die Philosophie, die in Griechenland längst vom Olymp heruntergestiegen ist, kommt in Deutschland auch allgemach vom

Blocksberg herab. Die Systeme, die das Universum zu bewältigen suchen, vermindern sich, aber die Monographien, die sich mit Liebe in die einzelnen Erscheinungen vertiefen, vermehren sich. Das ist nun, historisch betrachtet, ein Rückschritt in die Zeiten Mendelssohns und Garves; wer jedoch weiß, welche Früchte das „Absolute" in der Wissenschaft, wie im Leben, getragen hat, der wird einen Fortschritt darin begrüßen müssen. Zu den ausgezeichnetsten Monographien, die unserer Literatur seit lange einverleibt worden sind, gehört die Sammlung von Abhandlungen, die uns in dem Buch von Lazarus vorliegt. Schon der erste Band war reichhaltig und zeugte von einem originellen Selbstdenker, wenn wir auch, mit den Gedanken des Verfassers über Bildung und Wissenschaft, sowie über Ehre und Ruhm vollkommen einverstanden, seiner Auffassung des Humors, als der Wurzel einer selbständigen und eigentümlichen Weltanschauung, entgegentreten mußten, da wir in diesem nur den Ausdruck des im Individuum zur Empfindung gekommenen und unaufgelöst gebliebenen Dualismus zu erblicken vermögen, der den übersichtlichen Höhepunkt ausschließt. Der zweite Band ist aber noch viel gewichtiger, und was den Hauptteil, die Untersuchung über Geist und Sprache betrifft, geradezu als klassisch zu bezeichnen. Wir haben uns mit dieser dunkelsten und wichtigsten aller Materien selbst lange genug beschäftigt, um ein Lob aussprechen zu dürfen, zu dessen tieferer Begründung es hier an Raum gebricht. Dem Kundigen nur so viel, daß Lazarus die Sprache nicht als ein Vehikel auffaßt, dessen der mit sich selbst fertige Geist sich zur Mitteilung vom Ich an das Du bedient, sondern daß er den Zeugungsakt unmittelbar in sie hineinverlegt und damit alle unnützen Fragen nach Ursprung und Zweck im Keim erstickt. Das ist nun zwar nicht neu, wenigstens nicht im banalen Sinn, denn schon Plato erklärte bekanntlich das Denken für ein innerliches Sprechen, und Solger definiert die Sprache im Erwin ganz vortrefflich als „das äußerliche Dasein des in die wirkliche Welt eintretenden Erkennens". Aber der Verfasser zeigt sich zunächst als den Mann, der sonder Zweifel auch ohne Vorgänger zu dieser Einsicht gelangt sein würde. Denn es handelt sich hier, und das ist bei einem Prioritätsstreit über geistiges Eigentum vor allem in Betracht zu ziehen, um eine allgemeine Idee, zu der so viele Wege führen, als es Individuen gibt, nicht aber um eine Spitzfindigkeit, in der zwei Menschen wohl nie zusammentreffen und um die man sich, z. B. in dem lächerlichen Halm-Bacherlschen Fall, abzankt. Dann aber ist das eigentliche Verdienst nicht in dem ersten Aperçu, sondern in der Entwicklung

zu suchen, und diese ist ebenso eigentümlich, als meisterhaft, wenn wir auch hie und da eine Einwendung zu machen hätten und selbst an diesem Ort unsere Verwunderung über die Seite 198 im zweiten Teil aus dem monotheistischen und, wie es scheint, spezifisch mosaisch gefaßten Gottesbegriff abgeleitete Konsequenz nicht ganz unterdrücken können; nach unserer Meinung prägt gerade der „Geist des Schöpfers", der „über den Wassern schwebt", ohne alle Vermittlung der Kunst jeder Kinderphantasie ein Bild auf, während die „Dreieinigkeit", die uns hier natürlich nur des Gegensatzes wegen kümmert, allein und ausschließlich durch den Maler Gestalt gewinnt. Indem wir jedoch trotzdem dieses Buch jedermann empfehlen, dem es um Bildung zu tun ist, erlauben wir uns noch, ihm zwei bestimmte Adressen auf den Weg zu geben. Zuerst machen wir den Verfasser der Briefe über das Plattdeutsche, den von uns aufrichtig geschätzten Klaus Groth, auf dasselbe aufmerksam, damit er sich überzeuge, daß er auf ein höchst untergeordnetes Moment der Sprache, das in seinem Fall obendrein großenteils nur durch den langen Nichtgebrauch so glänzend hervorsticht, ein übertriebenes Gewicht legt, und sich hüte, sein kleines Recht durch zu hitzige Verfolgung in ein großes Unrecht zu verwandeln. Dann laden wir aber auch alle unsere jungen Dichter ein, es zu studieren, die Klassiker des letzten Dezenniums nicht ausgenommen, damit sie begreifen lernen, was Schiller mit seinem bekannten Distichon: „Weil ein Vers dir gelingt usw." eigentlich meinte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Purpurmantel der meisten von ihnen an dem Verbum, das für sie zeichnet, hängen bleibt, und daß das Adjektiv, das für sie koloriert, die Krone in Anspruch nimmt. Allein der Sturm der Zeit reißt ihnen, wie man an den Herren Beck, Redtwitz usf. sieht, den falschen Schmuck ja doch bald von den Schultern herunter; warum sich nicht in guten Tagen mit flinker Hand selbst entkleiden und in einen warmen bürgerlichen Rock hineinschlüpfen? Vielleicht trägt man dann noch blanke Knöpfe davon.

---

## Unsere Muttersprache.

1862.

Es ist seit einer Reihe von Jahren sehr viel für die Lösung eines Problems geschehen, das Jahrhunderte hindurch, wenn auch nicht geradezu vernachlässigt, so doch in der Regel außerordentlich flach oder höchst abenteuerlich aufgefaßt wurde. Der ganze Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja, wenn der Ausdruck gestattet ist, zu sich selbst, beruht auf der Sprache; sie ist das Maß der

Völker, wie der Individuen, nach Anlage und Entwickelungsgrad, und ein Lebensprozeß, in dem alle übrigen sich abspiegeln. Dennoch hat es, von einzelnen tiefsinnigen Aussprüchen abgesehen, wie sie sich schon bei Plato finden, unglaublich lange gedauert, bis sich die philologische Ameisentätigkeit, die es an redlichem Fleiß nie fehlen ließ, die aber nicht über das Material hinauskam, auch nur im bescheidensten Sinne zur Wissenschaft steigerte. Wenn man sich an gewisse Preisfragen erinnert, die von den ehrwürdigsten Akademien gestellt wurden, so sollte man denken, die heilige Theologie habe zu ihrer Zeit den Turmbau zu Babel und die daher rührende Vielzungigkeit des menschlichen Geschlechtes ebenso hitzig verteidigt, wie das Ptolemäische System und den Stillstand der Erde, während sie den Gelehrten doch gerade diesen Posten ihres weitläuftigen Gebäudes mit löblichster Liberalität völlig preisgab. Trotzdem setzte man die Kontroversen über die richtige Aussprache des Griechischen und ähnliches nur aus, um zur Abwechselung einmal zu untersuchen, ob das Sprechen dem Menschen angeboren sei, oder ob nicht vielmehr Gott der Herr unter anderen Funktionen auch die des Sprachmeisters bei Adam und Eva im Paradiese versehen habe. Es ist in bezug hierauf gewiß unendlich bezeichnend, daß ein solcher Universalkopf, wie Kant, der keinen Stein auf dem andern ließ und jede Anschauung, die er im menschlichen Gehirn antraf, zum Begriff zu verdünnen, jeden Begriff zur Anschauung zu verdicken suchte, bei dem Medium, dessen er sich bediente, keinen Augenblick verweilte und die Sprache auch nicht der flüchtigsten Prüfung unterzog. Sein wunderlicher Zeitgenosse Johann Georg Hamann, der sogenannte Magus des Nordens, wußte aber gar wohl, wie notwendig das sei, und rief seinem bequemen Freunde Jakobi, als dieser sich aufs behaglichste zwischen Realismus und Idealismus, Vernunft und Glauben zu schaukeln begann, mit bitterem Hohne zu: „Verba sind deine Götzen!“ Auch gibt es keine glänzendere Illustration des Fundamentalsatzes aller neueren Philosophie und ganz besonders der Kantschen, als eben die Sprache, und die gründliche Betrachtung derselben hätte dem Altmeister manche Mühe ersparen können, die er sich nun machen mußte, um auf einem Umwege zu einem Resultate zu gelangen, das auf dem nächsten zu erreichen gewesen wäre.

Wir dürfen, ohne frühere Verdienste zu unterschätzen und ihnen zunahe zu treten, wohl sagen, daß die Sprachwissenschaft im höchsten Sinne bei uns erst von den Gebrüdern Grimm und Wilhelm v. Humboldt datiert. Wenn auch die einzelnen Phasen des geheimnisvollen Sprachprozesses schon vor ihnen

vortrefflich beobachtet und dargestellt wurden, so haben doch sie erst das Gesetz entdeckt, nach dem er sich trotz allen Anscheins der Willkürlichkeit und Zufälligkeit so gemessen und gebunden abwickelt, wie irgendein anderer, und diese Tat ist kaum hoch genug anzuschlagen. Denn erst durch sie wurde die unter allen Umständen heilsame und doppelte Frucht bringende Teilung der Arbeit möglich, und nun regt es sich auch in fröhlicher Tätigkeit auf allen Gebieten, da man sich jetzt bei dem klar erkannten gemeinschaftlichen Mittelpunkte ruhig voneinander entfernen kann, ohne Gefahr zu laufen, sich nicht wieder zusammenzufinden. Die Philosophie sucht mit Eifer nachzuholen, was sie versäumt hat, und bemüht sich innerhalb der von Humboldt durch sein unsterbliches Werk über die Kâwisprache für alle Zeiten festgesetzten Grenzen einen tiefern Einblick in den geistigen Zeugungsakt und mit ihm zugleich in den Ursprung des menschlichen Selbst- und Weltbewußtseins überhaupt zu gewinnen; wir haben schon vor Jahren in diesen Blättern auf eine ausgezeichnete Monographie von M. Lazarus in seinem „Leben der Seele" hingewiesen, als auf einen klassischen Beitrag zur Ergründung des Mysteriums. Die Physiologie arbeitet der Linguistik in die Hand und systematisiert, an den alten Kempelen und sein Buch über seine berühmte Sprechmaschine anknüpfend, die Lautlehre, wobei sie fast die ganze frühere, von zahllosen Irrtümern wimmelnde Terminologie zerstören muß, weil sie „aus gänzlicher Unbekanntschaft mit der eigentlichen Natur der Dinge" hervorgegangen ist; hier hat Brücke ohne Zweifel in seinen „Grundzügen der Physiologie und Systematik der Sprachlaute" das Meisterstück geliefert. Die Linguistik selbst aber hat sich unter Führerschaft der Gebrüder Grimm zu der Höhe der vergleichenden Anatomie erhoben und wetteifert mit Cuvier, indem sie aus Sprachtrümmern die untergegangenen Sprach-, ja Völkerorganismen wiederherstellt, wie er aus Knochenresten die verschwundenen Tiergeschlechter. So ist die Sprachwissenschaft denn auf dem Punkte angelangt, wo sie den allgemeinen Menschen, wie den historischen, in wunderbarer, sich gegenseitig bedingender Doppelspiegelung reflektiert, und wer wagte zu bestimmen, wie weit sie noch kommen und welche Lichter sie namentlich noch auf die Urgeschichte des menschlichen Geschlechtes werfen wird!

Zu den größten Hoffnungen in dieser Beziehung berechtigen uns vor allen die Arbeiten Schleichers über den indogermanischen Sprachstamm. Wie einem Scherbenberg der Welt steht er dem Sprachgeschiebe gegenüber, das sich im Laufe der Jahrhunderte wüst und ungeheuerlich aufgetürmt hat, wie das Eis

bei einem Eisgange, und läßt uns, indem er es wieder auseinanderlegt, in Tiefen schauen, die uns bisher so gut, wie völlig, verschlossen waren; was dem Archäologen das Bruchstück einer Vase, das ist ihm ein Wort. Die alte Philologie sucht ihre Größe gern darin, daß sie das Große klein machte und z. B. unbekümmert um den Einspruch der Ästhetik, ja der Logik, die größten Kunstgebilde auflöste und von organischen Schöpfungen zu Kompilationen herabsetzte. Die neuere Linguistik ist in Schleicher wahrhaft produktiv geworden und macht umgekehrt das Kleine groß. So ist denn auch seine „Deutsche Sprache“[1]), das Werk, das uns zu diesen Betrachtungen den Anlaß gab, etwas ganz anderes, als die meisten Leser sich bei dem Titel denken werden; keine Angst- und Zwangsgeburt, wie so manche Grammatik, die gleich grau auf die Welt kommt, sondern ein frisches, fröhliches Kind markigen Nationalgefühles, bei dem Philosophie und Geschichte Gevatter standen. „Wäre es mir nicht geglückt“ — sagt der Verfasser in seiner Vorrede — „ein für jeden Gebildeten unserer Nation zugängliches und brauchbares Werk zu schreiben, so müßte es als ein verfehltes bezeichnet werden, denn es hat keinen gelehrten, sondern nur einen nationalen Zweck. Ist es aber, daß mein Buch bei dem Leserkreise, für welchen es bestimmt ist, dem Gefühle der Wertschätzung und Heilighaltung unserer Muttersprache dadurch größere Berechtigung verleihen kann, daß es der deutschen Sprache Wesen und ihre Schönheit genießen lehrt, ist die vorliegende Schrift so getan, daß sie zur Klärung des deutschen Volksbewußtseins und zur Kräftigung des deutschen Nationalgefühls ein, wenn auch geringes, Scherflein beiträgt, so wird durch sie ein Zweck erreicht, der unvergleichlich hoch über dem der wissenschaftlichen Belehrung steht.“ Der Verfasser kann ganz ruhig sein, es ist ihm nicht allein das, sondern unendlich viel mehr geglückt!

---

## Der Protestantismus in der Literatur.

1862.

„An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, sagt Christus, und dieses tiefsinnige Wort gilt, wie von Bäumen und Pflanzen, auch von ganzen Völkern und der ganzen Menschheit. Zu den höchsten Früchten eines Volkes gehört aber seine Literatur, ja, sie ist die einzige, unvergängliche, die es hervorbringt. Denn die politischen Formen wechseln, der kriegerische

[1]) „Die deutsche Sprache“. Von August Schleicher. Stuttgart, J. G. Cottascher Verlag.

Ruhm erlischt, das Gemälde erbleicht, die Statue verwittert, die Paläste stürzen ein, und nur das Buch hat keinen Untergang zu fürchten, da es sich ewig erneut. Es fällt daher gewiß für ein religiöses Prinzip schwer ins Gewicht, ob es der Entwickelung der Literatur günstig oder feindlich war.

Sehen wir uns nun in der europäischen Literatur um, so werden wir finden, daß der Protestantismus überall die Krone davongetragen hat, auch da, wo er nicht offen geduldet wird, sondern nur verkappt herumgeht. Nehmen wir Italien, den Sitz des Papsttums, so ist Dante freilich streng katholisch, aber er gehört einer Zeit an, wo die Prinzipien noch nicht miteinander kämpften, und er wird zwar viel bewundert, jedoch wenig gelesen; ebenso verhält es sich mit Tasso, wenn man einige Partien des befreiten Jerusalems ausnimmt, die mit der Religion nichts zu schaffen haben. Dagegen sind Ariost und Boccaccio, die Lieblingsdichter, die in aller Munde leben, fast irreligiös zu nennen, indem sie nicht bloß Priester und Mönche auf alle erdenkliche Weise verhöhnen und verspotten, sondern in ihrem satirischen Eifer nicht selten auch das Heilige selbst verletzen und in den Kelch hineinspuken, anstatt sich zu begnügen, ihn von außen zu reinigen. Der literarische Ruhm Frankreichs beruht auf den Namen Voltaire, Rousseau, Molière, Racine usw. Nun, Voltaire warf die Brandfackel in die ganze christliche Welt hinein, Rousseau schwang in seinem Glaubensbekenntnis des Vikars von Savoyen ganz offen das protestantische Banner, Molière erschuf den Tartüffe, und Racine verunglückte jämmerlich, als er im Sinne der Frau von Maintenon zu katholisieren begann und seine Esther schrieb. Es zeigt sich also gleichmäßig bei Franzosen und Italienern auf eine höchst bemerkenswerte Weise, daß die Literatur nach dem Eintritt des großen kirchlichen Bruchs entweder, wenn auch mit Verleugnung des Namens, im stillen protestantisch wurde und an der Vermittlung zwischen dem erstarrten Dogma und der Freiheit des menschlichen Geistes Anteil nahm oder ganz entschieden religionsfeindlich auftrat. Darin hat sich auch später nichts verändert; in Italien ist die Literatur ausgegangen, und in Frankreich hat die Kluft zwischen ihr und der Kirche sich nur erweitert. Spanien scheint eine Ausnahme zu bilden; es hat eine Literatur, und sie ist katholisch, schon deshalb, weil das protestantische Element im Lande fehlt. Diese Ausnahme ist aber wirklich auch nur scheinbar, denn die ganze Literatur ist phantastisch und schlingt sich um den Katholizismus, den sie nicht angreifen kann, weil die Inquisition ihn schützt, ganz äußerlich herum, wie der grüne Efeu

um einen dürren Stamm, anstatt ihn in sich aufzunehmen und als Lebenssaft zu verarbeiten. Man denke an das Hauptprodukt dieser Literatur, an den Don Quixotte, und frage sich, ob die Religion eine andere Rolle darin spielt, wie Hüons Wunderhorn im Oberon; alle Welt tanzt danach, doch kein Mensch begreift, warum? Die Literatur Englands ist ganz protestantisch, und sie steht, schon durch den einzigen Shakespeare, an der Spitze aller übrigen; was früher da war, zählt so wenig gegen den späteren Reichtum, wie der kümmerliche Hausrat eines ehemaligen Bettlers, der Millionär geworden ist.

Am allerschlagendsten tritt das Übergewicht des Protestantismus aber in unserer eigenen, der deutschen Literatur hervor. Die erste große Periode derselben hat freilich zwei Riesenwerke aufzuzeigen, die nicht auf seine Rechnung kommen, weil sie, wie Dantes Commedia divina, lange vor der Reformation entstanden sind, nämlich die Nibelungen und den Reineke Fuchs. Aber die Nibelungen charakterisiert Goethe mit vollkommenem Recht als völlig gott- und götterlos, trotz der später von ungeschickter Hand hineingeflickten Meßgewänder, und der Reineke Fuchs ergeht sich ebenso, wie die Novellen des Boccaccio und des Ariost, in der Karikierung des Pfaffentums. Beide Dichtungen sind daher nicht durch den Katholizismus, sondern trotz ihm, aus der Nation hervorgesproßt und atmen zwar keinen protestantischen, aber eben darum auch gar keinen christlichen Geist. Die zweite große Literaturperiode ist dagegen das fast ausschließliche Produkt des Protestantismus, ja sie wird im buchstäblichsten Sinn von Luther auf den Schultern getragen, denn er gab durch seine Bibelübersetzung der Sprache erst die Form, die sie klassischer Bildungen fähig machte. Gleich die Morgenröte des neuen Tags beleuchtet nur protestantische Häupter. Lessing, der größte Kritiker seit Aristoteles, der wie dieser alle Gebiete menschlicher Geistestätigkeit umfaßte und befruchtete, war Protestant; Klopstock, der Chorage des Göttinger Dichterbundes, um den sich die Jugend ehrfurchtsvoll zum Kreis zusammenschloß, war es auch. Ist es nötig, Voß, Hölty, Bürger usw. noch zu nennen? Als die Sonne hoch am Himmel stand, vergoldete sie wieder lauter Protestanten. Goethe, der erste würdige Nachfolger Shakespeares, wenn auch nicht im Drama, Schiller, der ausdrücklich geboren schien, die Lücke auszufüllen, die Goethes Genius noch gelassen hatte, Jean Paul, der ins deutsche Kleinleben eindrang, wie kein zweiter, wenn seine humoristischen Lorbeeren auch zweifelhafterer Natur sein sollten, keiner war Katholik. Auch die Abendröte beschien Protestanten: Tieck und die Schlegel, die der

romantischen Schule Namen und Bedeutung gaben, Heinrich Kleist, der sie alle überragte und den Mond am Nachthimmel abgab, waren Goethes und Schillers Glaubensgenossen. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht auch katholische Kräfte die Literatur gefördert hätten, aber der Posten bedeutet in der großen Rechnung gar wenig, denn immer schlossen sie sich an, nie ging die Entscheidung von ihnen aus. In der Gegenwart steht es ebenso. Ludwig Uhland, ohne Zweifel der erste Repräsentant der Lyrik, Friedrich Hebbel, der Repräsentant des Dramas, und Gustav Freytag, sowie Karl Gutzkow, die Repräsentanten des Romans, sind alle Protestanten. Kann das Zufall sein?

# Charakteriſtiken

## Wilhelm Waiblingers Gesammelte Schriften.

Mit des Dichters Leben, von H. von Canitz. Rechtmäßige Ausgabe letzter Hand. Fünf Bände, 1839. Georg Heubel, Hamburg.

1840.

Man liest Seite 135 in Waiblingers Leben: „Jetzt stieg sein Elend zu der höchsten Stufe, denn er konnte sich kaum noch so kleiden, daß er auf der Straße sich sehen lassen durfte. Freilich war es ein sonderbarer Anblick, und er mußte häufig über sich selbst lachen, wenn er sich zufällig in einem Spiegel sah, mit abgetragenen Frack, dessen Ellenbogen hier und da zu offenherzig waren und woraus das Futter und das Hemd neugierig und erstaunt in die bunte Römerwelt blickten, wenn er mit ängstlichen Blicken seine Beinkleider maß, die von Tag zu Tag mehr zusammenschrumpften und kaum bis zu den Schuhen reichten, die gern den unruhigen Füßen die Aussicht ins Freie gestatteten, während auf dem von der Sonne gebräunten Haupte ein Hut thronte, der nicht in der neuesten Zeit aus der Fabrik hervorgegangen zu sein schien. Aber nicht dieser Aufzug, über den er am Ende selbst lachte, ja, über den er selbst in der tollsten Laune witzeln konnte, nicht die Karikaturen, die seine abscheulichen Landsleute, deutsche Maler ohne Talent und Kraft und Herz, in allen Straßen von ihm aushingen und verkauften, nicht das Geschrei der Gassenbuben, die mit dem Ausruf: „ecco il poeta“ hinter ihm herliefen, alles dies kränkte ihn nicht, sondern der Gedanke, wie so manche ihn verließen, die sich ihm für Freunde ausgegeben, ja, denen er Gutes erwiesen hatte, und die jetzt die ersten waren, ihn zu verspotten und zu verhöhnen.“ O, wir kennen es wohl, dies schreckliche Lachen, das sich wider sich selbst kehrt, wir kennen diesen entsetzlichen Witz, der das eigene Elend zu seinem Abgott macht, diesen grauenhaften Humor, der sich stellt, als ob die Todeswunde seine Lebensquelle sei! Aber vergesse nur niemand, daß dies alles aus einem hohen Stolz entspringt, der sich nur noch durch Selbstverleugnung zu retten weiß, daß

jenes Lächeln nichts ist, als die Schminke, worunter ein Schmerz, der sich seines Ursprungs schämt, sich verbirgt, daß jener Witz, der die unwillkürlichen Tränen aus dem heißen Auge hinwegsengt, mehr kostet, als ein Schrei der Verzweiflung, daß jener Humor, der mit dem roten Herzblut des Menschen possenhafte Karikaturen seiner selbst aufs Papier zeichnet, die Last, die er hinwegzuspotten scheint, verdoppelt. Eine edle Natur stößt den Pfeil, den sie nicht herauszuziehen vermag, mit aller Kraft tiefer in die Brust hinein und ruft aus: er kam mir eben recht; denn sie will sich schützen vor dem gemeinen Mitleid, das sich gerne an die Sterbenden drängt, um auf ihre Kosten in wohlfeilen Rührungen zu schwelgen, sie will dem Schicksal eine Schande und der Welt eine Hinrichtungsszene ersparen. Der Kampf um die Existenz ist der einzige, mit dem ein Mensch um so eher verschont werden sollte, je höher er steht, und doch ist es gerade dieser, den die Bedeutendsten kämpfen müssen. Für den kümmerlichsten Wicht hat die Gesellschaft einen Platz, aber Genie und Talent sehen sich umsonst nach einem Zufluchtsort um. Im Kampf um die Existenz müssen sie sich aufreiben, und wenn dieser schmähliche Kampf in irgendeinem außerordentlichen Fall einen Erfolg hat, so haben sie noch nichts gewonnen, als was sie gerechterweise nie hätten entbehren sollen. Und es kann sich ereignen, daß die Kraft des Gefangenen nur eben zum Durchbrechen der Kerkermauern ausreicht, und daß er ohnmächtig dahinsinkt, wenn er an die freie Luft kommt.

Noch anderes kam mir, als ich das Obige las, in den Sinn. Wahrscheinlich hat Waiblinger in der Periode, die sein Biograph so herzzerreißend schildert, manches von dem, was die vorliegenden fünf Bände enthalten, geschrieben; noch wahrscheinlicher hat er damals dafür keinen Verleger gefunden. Das Schicksal der deutschen Autoren ist doch zu grausam! Solange sie leben, können sie dem Buchhändler ihr Bestes bieten, und er weist sie, wenn sie nicht Charakter und Manneswürde mit in den Kauf geben wollen, schnöde ab; sobald sie tot sind, stöbert er ihre Nachlässe durch, findet nichts zu gering, plündert ihre Tagebücher und Korrespondenzen und macht sie so noch im Grabe zum Werkzeug der Ungerechtigkeit gegen ihresgleichen. Wer hätte dem armen Waiblinger, als er hungern und dursten, als er den Hohn der Malergesellen und Gassenbuben erdulden mußte, nicht gegönnt, daß er seine schlechteste Novelle an den Mann gebracht hätte! Wer kann, nun er längst hinabgeärgert ist, wünschen, daß auch nur die beste wieder abgedruckt wird!

Denn, um von allgemeinen Betrachtungen auf besondere

überzugehen, die meisten der uns in diesen fünf Bänden dargebrachten Produktionen ragen durchaus nicht über die Unterhaltungslektüre hinaus, sie haben ihre Zeit erlebt, und es ist eine Sünde gegen die Talente der Gegenwart, daß die Spekulation, die sich gern hinter Pietät versteckt, sie neu auflegt. Hier finden wir Novellen und Erzählungen, die sich allerdings hier und da durch Beschreibungen und durch einzelne Gedankenblitze auszeichnen, die sich aber, was Glut und Kraft der Phantasie anlangt, auch nicht im entferntesten mit Leopold Schefer vergleichen können, und die in bezug auf die Erfindung und Verkettung der Situationen, sowie auf das, was man in diesem Kreise Charakteristik nennt, weit gegen Spindler, Emerentius Scävola u. a. zurückstehen. Wir finden Märchen, die in der Ausführung bunt und keck, in der Idee aber nackt und leer sind, und dem Märchencharakter, wenn man ihn nicht etwa in das simple Wegdenken der Unmöglichkeit zu setzen beliebt, in nichts entsprechen. Wir finden Satiren, die freilich oft genug den richtigen Punkt treffen, bei denen uns aber dennoch nicht recht wohl wird, da sie, wenn auch aus einem kräftigen, so doch keineswegs aus einem ganz freien Geiste hervorgingen, und die Satire, die nicht aus der höchsten Freiheit entspringt, unbehaglicher wirkt, als die Philiströsität, die sie verspottet. Wir finden zwei biographische Darstellungen, die eine aus Waiblingers eignem, die zweite aus Hölderlins Leben, beide mit Anmut und Leichtigkeit geschrieben. Wir finden Aphorismen und Tagebuchbemerkungen, die uns in das Innerste des Verfassers einen Blick tun lassen, und die durch den regen Wechsel und die Mannigfaltigkeit, die in ihnen herrscht, anziehen. Wir finden zuletzt noch ein Trauerspiel: Anna Bullen. Hören wir, bevor wir unser Urteil über dasselbe aussprechen, das, was Waiblinger selbst, Band 4 Seite 165, über das Wesen der Tragödie sagt: „Eine greuliche Geschichte" — heißt es da — „worin tüchtig geweint, geliebt, gehaßt und endlich gemordet wird, ist noch lange keine Tragödie, selbst dann nicht einmal, wenn im Kampf der Gemüter und im Einbrechen eines traurigen Schicksals eine sittliche Idee ergreifend dargestellt wird. Bürgerlichen Jammer, der uns wirklich zu entehrenden Tränen verlocken kann, will ich auf dem Theater nicht. Ich will eine Menschenkraft von ungeheurem, riesenhaften Willen, in welthistorischen, nationalen Verhältnissen, die in einem entweder verschuldeten, oder unverschuldeten Kampf mit einem Schlag auf Schlag, wie das Jüngste Gericht, hereinbrechenden Verhängnis liegt, und in diesem alle Menschennatur bis in die untersten Tiefen erschütternden und göttlich erhebenden Schicksalsstreit als

eine endliche Kraft der unendlichen furchtbar untergeordnet wird. Eben aber dieses Unterliegen ist erhebend, ist groß, denn wir sehen den Kampf mit dem Höchsten, was wir denken können, den Kampf einer äußersten, endlichen Kraft, welche die gesamte Menschheit repräsentiert, mit dem Letzten und Allerhöchsten, mögen wir es nun Gott oder Schicksal oder Vorsehung nennen. Ich verlange in einer Tragödie Könige und Herren, Völker und gewaltige Stämme, Geschlechter und ganze Zeiten usw." Waiblingers „Anna Bullen" ist schön gedacht und großenteils mit Sicherheit und Klarheit ausgeführt, aber den Forderungen, die er, dem Vorstehenden nach, selbst an die Tragödie stellt, entspricht sie nicht. Ein lasterhafter König, der seine Majestät frevelhaft mißbraucht, um sich einer Gemahlin, die ihm im Wege ist, zu entledigen, kann wohl Abscheu und Entsetzen einflößen, aber was noch weiter? Anna selbst weiß zuviel von Maria Stuart, besonders im letzten Akt. Der Charakter der Seymour hat schöne Züge und manches einzelne ist noch außerdem zu loben, aber dem Ganzen fehlt eben der großartige Hintergrund, welcher es der Menschheit vindiziert. Doch verdient dieses Trauerspiel noch am ersten den Wiederabdruck. Auch ist es gar nicht die Frage, daß, wenn Langbeins und Johanna Schopenhauers sämtliche Werke erscheinen durften, auch Waiblingers Hervorbringungen zu dieser Ehre berechtigt sind.

## Leben und Briefe von Adalbert von Chamisso.

Herausgegeben durch Julius Eduard Hitzig. Zwei Bände. Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1839.

Wenig Menschen haben ein Recht auf eine Biographie, und eigentlich nur diejenigen, die bei einer entschiedenen Wirkung nach außen in dem Kreise ihrer Tätigkeit keine Gelegenheit fanden, ihr Inneres befriedigend und genügend darzulegen. Die wahrhaft großen Erscheinungen, die Träger der Menschheit, fallen der Geschichte anheim, und es ist schwer, ja unmöglich, sie vereinzelt aus dem Welt- und Zeitennexus herauszulösen; höchstens kann man ihnen selbst die Befugnis zusprechen, eine Scheidung der atmosphärischen Elemente, die sie nach und nach in sich aufnahmen, von den ihnen rein und ursprünglich angehörigen zu versuchen. Unter den minder bedeutenden Größen bedarf am wenigsten die echte dichterische der Nachhilfe eines Biographen zum Aufschluß oder zur Verständigung, denn was ist alle Poesie anders, als unmittelbare Entwickelung oder mittelbare Darstellung des Lebensprozesses eines bevorzugten

Geistes? Gewiß war es kein bloßer Zufall, daß Goethe seine Konfessionen mit seiner Jugendgeschichte schloß, und wahrscheinlich hätte er, nach seiner Ökonomie, nicht einmal diese gegeben, wenn es ihm nicht auf bewunderungswürdige Weise gelungen wäre, die wichtigsten allgemeinen Zustände zugleich mit seinen eigenen anschaulich zu machen. Aber es gibt Dichter, in denen die Poesie eher ein Einsaugen, als ein Ausströmen ist, und die das Talent, das sie in sich finden, als Medium benutzen, das ihrem Wesen Fremde, oft sogar Entgegengesetzte, sich einzuverleiben, oder sich näher zu bringen. Ein Blick in das Walten solcher Naturen, deren Wert von ihrer Bewußtlosigkeit abhängt, ist immer interessant und belehrend; kommt nun noch hinzu, daß sie, indem sie sich innerlich abrunden und befestigen, nach außen Einfluß gewinnen, so wird es wünschenswert und notwendig, daß ihr Wachsen und Umsichgreifen der Nation, der sie etwas geworden sind, in klaren, verständigen Umrissen gezeichnet werde, da die Selbsterkenntnis einer Gesamtheit, wie die des einzelnen, nur aus genauester Beobachtung und Abschätzung der einwirkenden Potenzen hervorgehen kann.

Daß Chamisso zu den Dichtern der letztgedachten Gattung gehört, ist wohl einleuchtend. Er war ein sanfter, liebenswürdiger Mann, aber er erzählte am liebsten grauenhafte Geschichten. Ihm ging nichts über die Behäbigkeit. Desungeachtet schrieb er seine besten Sachen in den kunstgerechtesten Terzinen. Allenthalben zwischen seinem Leben und Wesen und seinem Dichten — in Inhalt und Form — ein scheinbarer Widerspruch, dessen Wurzel in dem instinktartigen Drang, jenes durch dieses zu supplementieren, gesucht werden muß, der aber auch in dem reinen, unverwüstlichen Humor, auf dem Chamisso ruhte, eine wahrhafte Ausgleichung erhält. Ich weiß nicht, ob eine tief eindringende Kritik seiner Poesie einen höhern symbolischen Charakter beilegen wird; ihm selbst, seiner aus dem Französischen ins Deutsche hineingewachsenen Persönlichkeit, kann sie denselben auf keinen Fall absprechen. Mir zum wenigsten war Chamisso hauptsächlich darum von jeher so wichtig, weil er, als Individualität, mir die ganze neufranzösische Literatur, soweit sie durch deutsche Befruchtung ins Leben gerufen wurde, in ihrem Entwickelungsgange vorzubilden schien.

Hitzig hat in den vorliegenden zwei Bänden mit jener schönen Selbstenthaltsamkeit, die Deutschland längst an ihm kennt und schätzt, über seinen vorangegangenen Freund berichtet. Bei der von ihm gewählten bescheidenen Manier, die Toten reden

zu lassen, statt in eigener Person das Wort zu nehmen, kommt das, was man wohl ein biographisches Meisterstück zu nennen beliebt, nicht heraus; er läuft aber auch keine Gefahr, den Mann, den er liebt, bei dem Versuch der geistigen Wiedererweckung durch willkürliche spitzfindige Auslegungen zu verletzen, und seinen Zweck, ihn dem Herzen näherzuführen, erreicht er gewiß.

## Schillers Briefwechsel mit Körner.

Berlin, Verlag von Veit & Comp., 1847.
1848—1849.

### 1.

### Erster Teil.

Die Briefwechsel-Literatur, die früher kaum in den dürftigsten Anfängen vorhandene, häuft sich in Deutschland, und in der letzten Zeit ist neben manchem Bedeutenden auch viel Unbedeutendes erschienen; einiges sogar, was offenbar nur der Adressen und Unterschriften wegen gedruckt worden ist. Die Kritik, die dem Unkraut überall entgegentreten und es auch dann nicht schonen soll, wenn es auf Gräbern wuchert, hat das Recht, diese Literatur einer ernsten Prüfung zu unterziehen, keineswegs aber die Pflicht, die Pietät gegen die Toten auf Kosten der Lebendigen zu üben. Was dem Publikum vorgelegt wird, soll Gehalt haben, gleichgültig, ob es von den Autoren selbst ausgeht oder von ihren Testamentsvollstreckern; denn wenn jene schwach genug waren, die wertlosen Schnitzel und Abfälle ihrer geistigen Tätigkeit zur Veröffentlichung zu bestimmen, so sollen diese stark genug sein, sie zurückzuhalten, und das ebensosehr im Interesse der Abgeschiedenen als der Welt. Freilich ist aber auch kein Gehalt zu verlangen als der spezifische, den die Sphäre mit sich bringt, und worin dieser besteht, haben wir zu untersuchen. Er wird natürlich, je nachdem die Briefe von einem Manne der Tat oder einem des Gedankens, von einem Kriegführer und Staatsmanne oder einem Philosophen und Künstler ausgehen, ein verschiedenartiger sein. Er wird in dem einen Falle eine historische, in dem zweiten eine allgemein literärische Ausbeute gewähren, in beiden aber wird seine innere Bedeutung von den mehr oder minder tiefen Einblicken abhängen, die er uns in das eigentliche Verhältnis der Individuen zu ihren Leistungen und Lebensresultaten tun läßt. Was ein Staatsmann gewirkt und ein Held getan, was ein Philosoph gedacht und ein Dichter geschaffen hat, weiß man allenfalls, wird als bekannt vorausgesetzt.

Wie viel von diesem jedoch dem Individuum durch die Zeit, in die es fiel, abgedrungen oder aufgenötigt wurde, und wie viel es der Zeit gab, weiß man nicht. Das aber erfährt man am besten durch echte Briefe. Diese sind daher nicht nach ihrem anekdotischen oder ihrem Ideenreichtume abzuschätzen, sondern man hat sie darauf anzusehen, ob sie uns ringende und kämpfende Individuen vorführen oder fertige und abgeschlossene. Darnach bestimmt sich ihr Wert.

Wohl keiner hat die kleine Biographie, die der Appellationsrat Körner aufsetzte und mit der die Cottasche Buchhandlung alle Ausgaben der Schillerschen Werke ausstattete, gelesen, ohne nach den zwischen Schiller und Körner gewechselten und dort hin und wieder zitierten Briefen zu fragen. Die aus diesen Briefen, d. h. aus den Schiller angehörigen, mitgeteilten Fragmente trugen ein so charakteristisches Gepräge und waren in ihrer Einfachheit so bedeutend, daß sie das größte Interesse erwecken und den lebhaftesten Wunsch, sie in ihrer Totalität kennen zu lernen, hervorrufen mußten. Dieser Wunsch hat nun endlich durch die uns jetzt zur Besprechung vorliegende Sammlung seine Befriedigung erhalten, und gewiß sind auch die gespanntesten Erwartungen, die sich an ihn knüpfen mochten, durch dieselbe noch übertroffen worden. Denn, wenn man auch vorauswissen konnte, daß der Schillersche Anteil an dieser Korrespondenz die Ansprüche, die Schillers Name überall rege macht, nicht unerfüllt lassen würde, so war doch schwerlich jeder darauf gefaßt, den trotz seiner Horen-Aufsätze und seines berühmten Sohnes immer im Hintergrunde der Literatur verloren stehengebliebenen Körner fast ebenso vorteilhaft, wie seinen großen Freund selbst, hervortreten zu sehen. Das ist aber der Fall, und dieser Briefwechsel ist daher in jedem Sinne als eine Bereicherung unserer Literatur zu bezeichnen.

Von den meisten Lesern wird nun wohl zunächst die Frage aufgeworfen werden, warum ein Briefwechsel, den die Kritik so hochstellen muß, erst jetzt, volle 43 Jahre nach dem Tode Schillers, erscheint. Darauf gibt ein dem vierten Bande vorgedrucktes kurzes Vorwort der Verleger die Antwort, die ich hier um so weniger zurückhalten will, als sie mir jede Charakteristik Körners erspart, da sie selbst eine solche ist. „Körner" — heißt es dort — „mochte sich nicht entschließen können, zu veröffentlichen, was als der beste Teil seines geistigen Lebens ihm ans Herz gewachsen war, und seine überlebende Frau ehrte das Gefühl des Hingeschiedenen. So fand sich das Manuskript des Briefwechsels, vollständig geordnet, im Nachlasse Körners vor

und ging in den Besitz seines Adoptivsohnes, des Gutsbesitzers Ulrich in Steinbeck, über, der in richtiger Würdigung dessen, was der Eigentümer eines solchen Schatzes der Nation schuldig sei, den Abdruck gestattete." Man sieht mit Rührung in ein wohlgeordnetes Gemüt hinein, und denkt mit Schaudern an einen modernen Literaten. Dort ein einfacher und dennoch so tief durchgebildeter Mann, der sich keusch mit dem Vermächtnisse des Genius in seine Kammer verschließt, um sich in den Weihestunden heiliger Einsamkeit daran zu erquicken und zu erbauen; hier ein hastiger Buchschreiber, der, wenn ein Schiller ihm eine Reihe von Mitteilungen über sein Innerstes gemacht hätte, sich versucht fühlen könnte, den Heros zu erschlagen, um nur zur Herausgabe zu gelangen. Mancher wird sagen: nun ja, es sind eben verschiedene Zeiten; ich aber bin der Überzeugung, es sind nur verschiedene Menschen. Es gab auch damals einen Böttiger, der Goethen, wenn ihm in der Erregung des Moments ein leidenschaftliches Wort über Herder entfahren war, ohne Zweifel einen Schlagfluß wünschte, um es schnell in Umlauf bringen zu können; es wird auch jetzt an einem Körner, an einer im würdigsten Sinne rezeptiven Natur nicht fehlen. Wenn aber eine solche der Gelegenheit, sich zu entwickeln, ermangeln, wenn es wahr sein sollte, was ein Freund einmal bei Gelegenheit dieses Briefwechsels gegen mich behauptete, daß die Dichter des Tags keine Briefe ähnlicher Art mehr schrieben, weil sie den Briefstoff gleich zu Aufsätzen und Journalartikeln verarbeiteten, so würde dies nur beweisen, daß sie keine Dichter sind. Der Dichter kann der brieflichen Entäußerung seiner selbst durchaus nicht entbehren, er ist mit Notwendigkeit auf sie hingewiesen, denn er befindet sich zu oft in jenem Dämmerzustande des Geistes, der so wenig ein völliges Beisichbehalten der aufsteigenden Gedanken und Bilder verträgt, als ein rückhaltloses Preisgeben derselben an die Welt, und dem nur der Brief, die Mittelstufe zwischen Monolog und Produktion, entspricht. Wer diesen Zustand im Jahre 1848 nicht kennt, der würde ihn auch im Jahre 1789 nicht gekannt haben, und die Nachwelt wird ihn, und wenn er auch zu jeder Saison Dutzende von Trauer- und Lustspielen liefert, nicht als Dichter gelten lassen. Der Briefwechsel, der uns hier beschäftigt, spiegelt jenen Dämmerzustand auf das treueste ab und entlehnt von ihm seinen höchsten Reiz. Er führt uns Schillers Hauptwerke als Embryonen vor, seine tiefsten philosophischen Ideen sogar hin und wieder in der Gestalt flüchtiger Aperçus. Wir sehen das Werden und Entstehen, was nun schon über ein halbes Jahrhundert als Gewordenes so mächtig auf Kunst und Literatur

einwirkt. Eine Charakteristik ist bei dem vorhandenen großen Reichtume schwer. Ich werde hauptsächlich die psychologische und die historische Seite hervorzuheben suchen.

Der erste Teil der Sammlung bringt die Briefe von 1784 bis 1788, und also auch die beiden ersten, die zwischen den Freunden ausgetauscht wurden. „In einer Zeit" — schreibt Körner 1784 im Juni aus Leipzig — „da die Kunst sich immer mehr zur feilen Sklavin reicher und mächtiger Wollüstlinge herabwürdigt, tut es wohl, wenn ein großer Mann auftritt und zeigt, was der Mensch auch jetzt noch vermag. Der bessere Teil der Menschheit, den seines Zeitalters ekelte, der im Gewühle ausgearteter Geschöpfe nach Größe schmachtete, löscht seinen Durst, fühlt in sich einen Schwung, der ihn über seine Zeitgenossen erhebt, und Stärkung auf der mühevollsten Laufbahn nach einem würdigen Ziele. Dann möchte er gern seinem Wohltäter die Hand drücken, ihn in seinen Augen die Tränen der Freude und der Begeisterung sehen lassen — daß er auch ihn stärkte, wenn ihn etwa der Zweifel müde machte: ob seine Zeitgenossen wert wären, daß er für sie arbeitete. — Dies ist die Veranlassung, daß ich mich mit drei Personen, die insgesamt wert sind, Ihre Werke zu lesen, vereinigte, Ihnen zu danken und zu huldigen. Zur Probe, ob ich Sie verstanden, habe ich ein Lied von Ihnen zu komponieren versucht. Außer der Art, die ich gewählt habe, gab es noch zwei: jede Strophe anders, oder wenigstens drei Melodien, für die erste und dritte, für die zweite und vierte und für die letzte. Aber beides schien mir dem Charakter eines für sich bestehenden Liedes weniger angemessen. Abänderungen in Rücksicht auf Tempo, Takt, Stärke und Schwäche bleiben natürlicherweise bei jeder Strophe notwendig, und die angegebenen sind bloß die unentbehrlichsten.

„Wenn ich, obwohl in einem anderen Fache, als das Ihrige ist, werde gezeigt haben, daß auch ich zum Salze der Erde gehöre, dann sollen Sie meinen Namen wissen. Jetzt kann es zu nichts helfen!" Man sieht, es ging keine persönliche Bekanntschaft vorher; als notdürftiges Surrogat schloß Körner sein Porträt bei und fügte das seiner Verlobten und noch zwei andere hinzu. Die Art, wie der verständige junge Mann sich dem Dichter, der seinen Enthusiasmus erregt hatte, nähert, ist eigentlich schwunghafter, als es in seinem Charakter lag; er scheint eben von den Räubern, vom Fiesco und Kabale und Liebe herzukommen; die Ausdrücke, deren er sich bedient, sind ihm in der Atmosphäre dieser Stücke angeflogen. Schiller antwortet erst am 7. Dezember. „Nimmermehr" — läßt er sich vernehmen —

„können Sie mir's verzeihen, meine Wertesten, daß ich auf Ihre freundschaftsvollen Briefe, auf Briefe, die so viel Enthusiasmus und Wohlwollen gegen mich atmeten, und von den schätzbarsten Zeichen Ihrer Güte begleitet waren, sieben Monate schweigen konnte. Ich gestehe es Ihnen, daß ich den jetzigen Brief mit einer Schamröte niederschreibe, welche mich vor mir selbst demütigt, und daß ich meine Augen in diesem Moment, wie ein Feiger, vor Ihren Zeichnungen niederschlage, die über meinem Schreibtische hangen, und in dem Augenblicke zu leben und mich anzuklagen scheinen. Gewiß, meine vortrefflichen Freunde und Freundinnen, die Beschämung und die Verlegenheit, welche ich gegenwärtig leide, ist Rache genug. Nehmen Sie keine andere mehr. Aber erlauben Sie mir nur einige Worte — nicht um diese unerhörte Nachlässigkeit zu entschuldigen, nur sie Ihnen einigermaßen begreiflich zu machen.

„Ihre Briefe, die mich unbeschreiblich erfreuten und eine Stunde in meinem Leben auf das angenehmste aufgehellt haben, trafen mich in einer der traurigsten Stimmungen meines Herzens, worüber ich Ihnen in Briefen kein Licht geben kann. Meine damalige Gemütsfassung war diejenige nicht, worin man sich solchen Menschen, wie ich Sie mir denke, gern zum ersten Male vors Auge bringt. Ihre schmeichelhafte Meinung von mir war freilich nur eine angenehme Illusion — aber dennoch war ich schwach genug zu wünschen, daß sie nicht allzuschnell aufhören möchte. Darum, meine Teuersten, behielt ich mir die Antwort auf eine bessere Stunde vor — auf einen Besuch meines Genius, wenn ich einmal, in einer schöneren Laune meines Schicksals, schöneren Gefühlen würde geöffnet sein. Diese Schäferstunden blieben aus, und in einer traurigen Stufenreihe von Gram und Widerwärtigkeit vertrocknete mein Herz für Freundschaft und Freude. Unglückselige Zerstreuungen, deren Andenken mir in diesem Augenblicke noch Wunden schlägt, löschten diesen Vorsatz nach und nach in meinem harmvollen Herzen aus. Ein Zufall, ein wehmütiger Abend erinnert mich plötzlich wieder an Sie und mein Vergehen; ich eile an den Schreibtisch, Ihnen, meine Lieben, diese schändliche Vergessenheit abzubitten, die ich auf keine Weise aus meinem Herzen mir erklären kann. Wie empfindlich mußte Ihnen der Gedanke sein, einen Menschen geliebt zu haben, der fähig war, Ihre zuvorkommende Güte so, wie ich, zu beantworten! Wie mußten Sie sich eine Tat reuen lassen, die Sie an dem Undankbarsten auf dem Erdboden verschwendeten! — Aber nein. Das letztere bin ich niemals gewesen, und habe schlechterdings keine Anlage es zu sein. Wenn Sie wenige Funken

von der Wärme übrig behielten, die Sie damals gegen mich hegten, so fordere ich Sie auf, mein Herz auf die strengsten Proben zu setzen, und mich diese bisherige Nachlässigkeit auf alle Arten wieder ersetzen zu lassen.

„Und nun genug von einer Materie, wobei ich eine so nachteilige Rolle spiele.

„Wenn ich Ihnen bekenne, daß Ihre Briefe und Geschenke das Angenehmste waren, was mir — vor und nach — in der ganzen Zeit meiner Schriftstellerei widerfahren ist, daß diese fröhliche Erscheinung mich für die mancherlei verdrießlichen Schicksale schadlos hielt, welche in der Jünglingsepoche meines Lebens mich verfolgten — daß, ich sage nicht zu viel, daß Sie, meine Teuersten, es sich zuzuschreiben haben, wenn ich die Verwünschung meines Dichterberufes, die mein widriges Verhängnis mir schon aus der Seele preßte, zurücknahm, und mich endlich wieder glücklich fühlte; — wenn ich Ihnen dieses sage, so weiß ich, daß Ihre gütigen Geständnisse gegen mich Sie nicht gereuen werden. Wenn solche Menschen, solche schöne Seelen den Dichter nicht belohnen, wer tut es denn?

„Ich habe nicht ohne Grund gehofft, Sie dieses Jahr noch von Angesicht zu Angesicht zu sehen, weil es im Werke war, daß ich nach Berlin gehen wollte. Die Dazwischenkunft einiger Umstände macht diesen Vorsatz wenigstens für ein Jahr rückgängig; doch könnte es kommen, daß ich auf der Jubilatemesse Leipzig besuche. Welche süße Momente, wenn ich Sie da treffe, und Ihre wirkliche Gegenwart auch sogar die geringste Freudenerinnerung an Ihre Bilder verdunkelt! — Minna und Dora werden es wohl geschehen lassen müssen, wenn sie mich bei meinen neueren poetischen Idealen über einem kleinen Diebstahl an ihren Umrissen ertappen sollten.

„Ich weiß nicht, ob Sie, meine Wertesten, nach meinem vergangenen Betragen mich noch der Fortsetzung Ihres Wohlwollens und eines ferneren Briefwechsels würdig halten können, doch bitte ich sie mit aller Wärme, es zu tun. Nur eine engere Bekanntschaft mit mir und meinem Wesen kann Ihnen vielleicht einige Schatten derjenigen Ideen zurückgeben, die Sie einst von mir hegten, und nunmehr unterdrückt haben werden. Ich habe wenig Freuden des Lebens genossen, aber (das ist das Stolzeste, was ich über mich aussprechen kann) diese wenigen habe ich meinem Herzen zu danken.

„Hier erhalten Sie auch etwas Neues von meiner Feder, die Ankündigung eines Journals. Auffallen mag es Ihnen immer, daß ich diese Rolle in der Welt spielen will; aber viel-

leicht söhnt die Sache selbst Sie wieder mit Ihrer Vorstellung aus. Überdem zwingt ja das deutsche Publikum seine Schriftsteller, nicht nach dem Zuge des Genius, sondern nach Spekulationen des Handels zu wählen. Ich werde dieser Thalia alle meine Kräfte hingeben, aber das leugne ich nicht, daß ich sie (wenn meine Verfassung mich über Kaufmannsrücksichten hinwegsetzte) in einer anderen Sphäre würde beschäftigt haben.

„Wenn ich nur in einigen Zeilen Ihrer Verzeihung gewiß geworden bin, so soll diesem Briefe auf das schleunigste ein zweiter folgen. Frauenzimmer sind sonst unversönlicher, als wir, also muß ich den Pardon von solchen Händen unterschrieben lesen!"

Gewiß war die Entschuldigung seines allerdings auffallend langen Stillschweigens nicht aus der Luft gegriffen; ein Dichter, wie er, kann nicht heucheln und mag nicht klagen, er bleibt lieber stumm, als daß er sich der Gefahr aussetzte, eine fremde Existenz durch die seinige zu verfinstern, oder die seinige in einem freundlicheren Lichte darzustellen, als sich mit der Wahrheit verträgt. Die Verzeihung wird daher auch unweigerlich gewährt; nun aber schüttelt Körner sogleich alles Phrasenhafte ab und zeigt sich klar und nüchtern, wie er es seinem innersten Wesen nach ist. „Die erste Absicht unserer Briefe an Sie" — schreibt er — „ist nunmehr erreicht. Wir wissen, daß unsere Äußerungen den Eindruck auf Sie gemacht haben, den wir wünschten, und nun könnten wir unseren Briefwechsel schließen. Soll er fortgesetzt werden, so müssen wir Freunde sein, sonst hat er für beide Teile in der Folge mehr Beschwerliches, als Anziehendes. Wir wissen genug von Ihnen, um Ihnen nach Ihrem Briefe unsere ganze Freundschaft anzubieten; aber Sie kennen uns noch nicht genug. Also kommen Sie selbst sobald, als möglich, dann wird sich manches sagen lassen, was sich jetzt noch nicht schreiben läßt. Es schmerzt uns, daß ein Mann, der uns so teuer ist, Kummer zu haben scheint. Wir schmeicheln uns, ihn lindern zu können, und dies macht uns Ihre Freundschaft zum Bedürfnis." Dieser rasche Übergang von der respektvollen Verbeugung zum herzhaften Händedruck ist nur wohltuend. Schillern gelingt er nicht ganz so gut; seiner langen Antwort vom 10. Februar 1785 fehlt das Natürliche. „Wenn Sie zuweilen" — heißt es unter anderem — „mitten unter den berauschenden Zerstreuungen Ihres Lebens von einer plötzlichen Wehmut überrascht werden, die Sie nicht gleich erklären können, so wissen Sie von jetzt an, daß in der Minute Schiller an Sie gedacht hat — dann hat sich mein Geist bei Ihnen gemeldet." Er fühlt das Übertriebene selbst und rezensiert sich. „Dieser

Eingang, fürchte ich, wird einer Schwärmerei gleicher sehen, als meiner wahren Empfindung, und doch ist er ganz, ganz Stimmung meines Gefühls!" Dessenungeachtet fällt er gleich wieder in denselben Ton zurück. Aber dann bringt es sein Herz zu einer Eruption, und es kommt die vortreffliche Stelle: „Wenn Sie mit einem Menschen vorliebnehmen wollen, der große Dinge im Herzen herumgetragen und kleine getan hat; der bis jetzt nur aus seinen Torheiten schließen kann, daß die Natur ein eigenes Projekt mit ihm vorhatte; der in seiner Liebe schrecklich viel fordert und bisher noch nicht einmal weiß, wieviel er leisten kann; der aber etwas anderes mehr lieben kann, als sich selbst, und keinen nagenderen Kummer hat, als daß er das so wenig ist, was er so gern sein möchte — wenn Ihnen ein Mensch, wie dieser, lieb und teuer werden kann, so ist unsere Freundschaft ewig, denn ich bin dieser Mensch. Vielleicht, daß Sie Schillern noch ebensogut sind, wie heute, wenn Ihre Achtung für den Dichter schon längst widerlegt sein wird." Weiter folgt dann das erschütternde Geständnis: „Bei Ihnen will ich, werde ich alles doppelt, dreifach wieder sein, was ich ehemals gewesen bin, und mehr, als das alles, o meine Besten, ich werde glücklich sein. Ich war's noch nie. Weinen Sie um mich, daß ich ein solches Geständnis tun muß. Ich war noch nicht glücklich, denn Ruhm und Bewunderung und die ganze übrige Begleitung der Schriftstellerei wägen auch nicht einen Moment auf, den Freundschaft und Liebe bereiten — das Herz darbt dabei." Und die naive Erklärung, daß er alle seine Verhältnisse in Mannheim, wo er damals lebte, aufgegeben und sich zur Reise nach Leipzig entschlossen hat, weil er ahnt, daß ihm dort „etwas Großes, etwas Unaussprechlich-Angenehmes" aufgehoben sein muß. Der Brief ist durch die Form fast noch merkwürdiger, als durch den Inhalt. Überall die hohle Geschraubtheit des Jahrhunderts, die dadurch poetisch zu werden glaubt, daß sie für triviale Gedanken unerhörte Ausdrücke erfindet. Zwischendurch aber ein Aufblitzen der großen Schillerschen Individualität, das sich immer zur rechten Zeit einstellt, wenn eben der Widerwille aufsteigen will. Man wird an Klopstock und seinen Kreis erinnert; man denkt an Gleims Tafel, die er bei einer Quelle anbringen ließ, weil der Hamburger Barde daraus getrunken hatte; an Metas Jubelbrief über „eine gute Tat", weil es ihr gelungen war, einen Kupferstecher, der nach England ging, zur Porträtierung Richardsons zu überreden. Man fühlt jedoch zugleich, daß der närrische Purpurmantel des alten Königs zu Windeln für den neuen verschnitten worden ist, und bleibt guter Dinge.

Ich habe die ersten Briefe, die das ganze Freundschaftsverhältnis begründeten, mit einiger Vollständigkeit mitteilen zu müssen geglaubt; von jetzt an kann ich mich kürzer fassen. Körner schüttet zunächst gegen Schiller sein Herz aus. Er ist glücklich, und weil er glücklich ist, will er Gutes wirken. Das wollten sie zur Zeit des Herderschen Humanismus alle, sowie sie seit Byron alle an der Vernichtung unserer „schlechten" Welt arbeiten, sie in den Grund bohren möchten. Über das Wie ist er aber im unklaren. Die Rechte hat er studiert, weil er die Theologie wegen der ihm frühzeitig eingeimpften philosophischen Zweifel nicht studieren konnte, und die Medizin wegen des ihn abstoßenden Tuns und Treibens eines praktischen Arztes nicht studieren mochte. Jurist ist er also geworden, aber freilich nur, weil er doch etwas werden mußte, denn die „willkürlichen" Sätze, die den positiven Schatz der Jurisprudenz ausmachen, widerten ihn an. Philosophiert hat er inzwischen auch, die Naturwissenschaften hat er ebenfalls aufgenommen, er ist sogar gereist und treibt Musik. Soweit gleicht er einem unserer modernen jungen Männer bis aufs Haar, ist mit Talenten und Fähigkeiten besetzt, wie ein Tannapfel mit Spitzen. Aber nun kommt der Unterschied. In früher Jugend ist ihm der Gedanke eingeprägt worden, der Künstler arbeite nur für das Vergnügen, und erst später hat er sich zu der Anschauung erhoben, daß „die Kunst nichts anderes sei, als das Mittel, wodurch eine Seele besserer Art sich anderen versinnliche". Nun hätte er sich denn gern der Kunst widmen mögen, aber — „Jetzt fehlt mir's nicht an Lust zu eigener Arbeit von dieser Gattung, aber an Hoffnung des Erfolges; nicht an leisen Ahnungen glücklicher Ideen, aber an Vermögen, sie darzustellen. Jeder große Künstler muß mit unumschränkter Macht über den Stoff herrschen, aus dem er seine Welten schafft, oder wodurch sich sein Genius verkörpert. Er spricht, so geschieht's, er gebeut, so steht es da. Wehe dem, der noch mit widerspenstigen Elementen zu kämpfen hat, wenn ihn eine begeisternde Idee durchglüht! — Hätte ich mich frühe der Musik ganz gewidmet, so würde ich etwas darin geleistet haben. Jetzt fühle ich zu sehr, was mir noch vom Studium darin fehlt, um das Ideal zu erreichen, wonach ich streben würde. Und nachholen läßt sich dies nicht, wenigstens nicht beiläufig!" Darin sind die Modernen nicht so gewissenhaft. Das Leisten ist freilich in Kunst und Wissenschaft um nichts leichter geworden, aber da die Einsicht in das Echte niemals weit verbreitet sein kann, so greifen sie, um ihre Pfuschereien in die Höhe zu bringen, zu dem Mittel, die Meisterwerke und die strengen Prinzipien,

wonach sie gearbeitet werden, herabzusetzen, und erreichen natürlich ihren Zweck, da, wenn die neun Musen einmal für Fischweiber gelten, die Fischweiber natürlich als Musen figurieren können. In einem Punkte ist jedoch Körner ihnen gleich, darin, daß er, wie sie es auch gern zu tun pflegen, auf äußere Umstände schiebt, was innere Gründe hat. Wäre er für die Kunst bestimmt gewesen, so hätte ihm die Erziehung nie einen falschen Begriff von der Kunst aufzudringen vermocht, er hätte den wahren mit auf die Welt gebracht. Daran kann man nicht oft genug erinnern. Schiller antwortet dem Schwankenden, dem in der Irre hin und her Taumelnden vortrefflich. „Danken Sie dem Himmel" — sagt er — „für Ihr Talent zur Begeisterung!" — Damit traf er den Nagel auf den Kopf, das war Körners, das ist aller Menschen, die ihm ähnlich sind, eigentlichster Besitz. Der Begeisterte ist genial im Genießen; er kommt nicht in Gefahr, den Becher mit Wein auszuspülen und dann mit Wasser zu füllen, aus der Poesie das allerdings auch vorhandene, aber hier nicht ins Gewicht fallende Verstandesmoment hervorzuklauben und das übrige höchstens mit in den Kauf zu nehmen. Das fühlte Körner auch, und in seinem nächsten Briefe weiß er auf einmal, was er will. Er denkt an eine Geschichte der ausgearteten Kultur und an eine Simplifizierung der Jurisprudenz. So war's recht. Keine Spur von der heillosen Kleinkinderlogik: weil ich die Sonne nicht von ihren Flecken befreien kann, so bedank' ich mich, Lichter zu putzen! Er entschloß sich kurz und gut, das, was er an allgemeiner Bildung erworben hatte, auf den ihm für seine spezielle Tätigkeit angewiesenen Berufskreis anzuwenden, und er tat wohl daran. Man folgt ihm mit Lust auf seinem Wege, denn man sieht, daß der Weg nicht ins Wüste und Leere führt. Übrigens dringt er in diesem Briefe auch auf das Du zwischen Schiller und ihm; er kann nicht länger Sie sagen. Nun endlich sehen sich die Freunde von Angesicht zu Angesicht, und Schiller schreibt Briefe aus Gohlis, aus jenem Gohlis, wo das Lied an die Freude entstand. Exaltation über Exaltation, aber nicht mehr ohne Wurzel und Kern, also auch nicht ohne Resultat. „Bester Freund" — heißt es am 3. Juli 1785 — „der gestrige Tag, der zweite des Julius, wird mir unvergeßlich bleiben, solange ich lebe. Gäbe es Geister, die uns dienstbar sind und unsere Gefühle und Stimmungen durch eine sympathetische Magie fortpflanzen und übertragen, Du hättest die Stunde zwischen halb acht und halb neun vormittags in der süßesten Ahnung empfinden müssen. Ich weiß nicht mehr, wie wir eigentlich darauf kamen, von Entwürfen für die Zukunft zu reden. Mein

Herz wurde warm. Es war nicht Schwärmerei, — philosophisch-feste Gewißheit war's, was ich in der herrlichen Perspektive der Zeit vor mir liegen sah. Mit welcher Beschämung, die nicht niederdrückt, sondern männlich emporrafft, sah ich rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglücklichste Verschwendung mißbrauchte. Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selber zernichtet. Tief, bester Freund, habe ich das empfunden, und in der allgemeinen feurigen Gärung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu dem herkulischen Gelübde vereinigt — die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn anzufangen." Hieher schau, deutsche Jugend, das tu' deinem Lieblingsdichter nach! Es ist gewiß, daß die bedeutendere Kraft sich leichter verirrt, als die geringere, weil sie länger, als diese, mit sich selbst in Zwiespalt bleibt, weil sie der niedern Sphäre, in der sich Tausende mit Behagen bewegen, oft schon entwachsen ist, ohne für die höhere noch völlig reif zu sein. Das ist der Zustand, in welchem jeder den Faust, oder vielmehr den Vater desselben, den Hamlet, auf seine eigene Hand durchspielt, und es hat wirklich nicht soviel zu sagen, als besorgte Mütter glauben, wenn der Sohn monatelang am Hörsaal vorbeischleicht und ins Kaffehaus hineinschlüpft. Nur muß der junge Mensch sich freilich nicht einbilden, er sei deswegen dem Schöpfer des Hamlet gleich und ein großer Mann geworden, weil er ihm nachfühlen, weil er Sonne, Mond und Sterne allenfalls auch einmal für ein bloßes Feuerwerk halten kann. Er muß den Zustand selbst nicht für eine Tat nehmen, sondern die Tat, wie tief er auch hineingeraten, wie lange er auch darin verharren mag, stets in die Überwindung desselben setzen, sonst ist er verloren, sonst kann er Gefahr laufen, einen Grabbe und einen Shakespeare miteinander zu verwechseln, den Greuel der Verwesung mit der Welt des Lichts, zu der allerdings auch der Kirchhof gehört. Er arbeite, sei es anfangs auch ohne Freude; die Freude wird schon kommen, denn der Moment wird nicht ausbleiben, wo er sich plötzlich im „wüsten Garten" als gesundes Kraut fühlt und sich imstande sieht, den Prinzen Hamlet und seine ganze Sippschaft in die Kur zu nehmen. — Der nämliche Brief läßt auch einen Einblick tun in die Buchhändlerverhältnisse jener Zeit. „S[chwan] und G[ötz] haben die Indiskretion gegen mich gehabt, meinen Fiesko, ohne mir nur ein Wort zu gönnen, neu auflegen zu lassen, nachdem

die erste Edition vergriffen war — und G[ötz] trieb es so weit, daß ich einige Exemplare, die ich zu meinem Gebrauche aus seiner Handlung nahm, bezahlen mußte. Dieser niederträchtige Zug hebt alle meine Verbindlichkeit gegen diese Buchhandlung auf, und ich bin vollkommen berechtigt, selbst eine neue Auflage meiner Stücke zu veranstalten. Mehrere Gründe sind es, die mich dazu bewegen. Erstlich bin ich es meiner schriftstellerischen Ehre schuldig, die Plümikesche Verhunzung meiner Stücke wieder gut zu machen. Zweitens weiß das Publikum, daß ich mit meinem Fiesko große Veränderungen vorgenommen habe, welche noch nicht im Druck erschienen sind. Drittens kann ich voraussetzen, daß eine durchgängige korrektere Behandlung der Räuber und des Fiesko dem Publikum interessant und für meinen Namen von wichtigen Folgen sein werde; und dann bin ich viertens gesonnen, zu den Räubern einen Nachtrag in einem Akte: Räuber Moors letztes Schicksal, herauszugeben, wodurch das Stück neuerdings in Schwung kommen soll. Die Ausgabe müßte auch alle äußerliche Verschönerung haben, und es ist keine Frage, daß die Spekulation einschlagen werde." Das alles hat sich bis auf den heutigen Tag wohl wenig verändert, wird aber jetzt ohne Zweifel eine andere Gestalt gewinnen; seit der Wiener und Berliner Märzrevolution läßt sich mit Sicherheit darauf rechnen. Der berühmteste Schriftsteller war einmal ein unberühmter und mußte zufrieden sein, unter welchen Bedingungen es auch immer sei, für die Sachen, die ihn berühmt machen sollten, einen Verleger aufzutreiben. Dieser Verleger hätte ihn vielleicht schnöde abgewiesen, wenn er sich durch kontraktliche Stipulationen die Zukunft hätte sichern wollen, und es wäre doch arg, wenn der Mann bloß deswegen, weil nicht geschah, was der Natur der Sache nach nicht geschehen konnte, um einen Spottpreis bleibende Werke der Literatur als ewiges Eigentum an sich gebracht hätte. Es ist rührend, den armen Schiller auch einmal im Buchhändlersinn spekulieren zu sehen: die Not mußte groß sein, die ihm einen solchen Plan und den Gedanken an ein kaufmännisches Ausbeuten der letzten Schicksale Räuber Moors abdringen konnte. Körner dagegen sah den Freund nicht sobald in Verlegenheit, als er sich auch glücklich pries, ihm heraushelfen zu können; er machte augenblicklich den Zahlmeister der deutschen Nation, wie Frau von Wolzogen früher aus ihrem Gütchen Bauerbach ein vorläufiges Prytaneum gemacht hatte, und das Vorschießen war seitdem jahrelang sein gern geübtes Amt. Schiller greift auch sogleich herzhaft zu, und seine Existenz ist denn einstweilen auch nach dieser Seite hin geordnet. Sehr

schön sagt er in seiner Antwort: „Ich hätte ja zu mir selbst sagen können: Dein Freund kann unmöglich einen größeren Wert in seine Glücksgüter setzen, als in sein Herz, und sein Herz gab er dir ja schon. Ich hätte mir selbst sagen sollen: Derjenige Mensch, der gegen deine Fehler und Schwächen so duldend war, wird es noch mehr gegen dein Schicksal sein. Warum sollte er dir Blößen von dieser Art zum Verbrechen machen, da er dir jene vergab!" Und: „Werde ich das, was ich jetzt träume, wer ist glücklicher, als du?" S. 46, in dem Briefe, den Schiller seinem Freunde an dessen Hochzeitstage schrieb, kommt eine Stelle vor, bei der Gustav Schwab aufgejauchzt haben wird: „An dem Morgen des Tags, der Euch grenzenlos glücklich macht, bete ich freudiger zu der Allmacht!" „Seht Ihr" — wird der Verfasser der populärsten Schillerbiographie seinen Rezensenten zurufen — „seht Ihr, wie richtig ich meinen Helden aufgefaßt hatte, als ich mich niedersetzte, ihn zu zeichnen? Ein Christ war er, trotz seiner Götter Griechenlands, ja trotz seiner philosophischen Aufsätze. Diese meinte er eben, wenn er seine schönsten Sünden verfluchte. Er betete, gibt's einen besseren Beweis?" Ich gönne ihm seine Freude, muß aber protestieren und mich überhaupt bei dieser Gelegenheit gegen die Logik, mit der Schwab in seiner Biographie die religiöse Frage in bezug auf Schiller abmacht, entschieden aussprechen; sie hinkt gar zu kläglich auf ihren hölzernen etymologischen Füßen einher und wird durch den flüchtigsten Hinweis auf die Beschaffenheit der unter dem beständigen Einflusse christlicher Institutionen ausgebildeten Sprache entkräftet. Man ist darum noch kein orthodoxer Gläubiger, weil man helf Gott! sagt, wenn der Nachbar niest. Der Grund bedeutet nicht viel mehr, als der S. 67 ans Schillers Sollizitation um einen Leipziger Stollen zur Feier der Weihnacht allenfalls zu abstrahierende. S. 72 ist endlich einmal ausdrücklich vom Carlos die Rede, der damals entstand; bis dahin wird immer nur im allgemeinen von Arbeiten gesprochen. „Willst Du wissen" — heißt es — „wie weit ich in meiner Arbeit gekommen bin? Mitten in der letzten Szene des Marquis mit der Königin, die Du ja kennst. Jetzt fängt es an sehr interessant zu werden, aber ich zweifle, ob meine Ausarbeitung nicht unter, tief unter meinem Ideale und dem Interesse dieser Situation bleiben wird. Noch habe ich keinen Pulsschlag der Empfindungen, von denen ich eigentlich bei dieser Arbeit durchdrungen sein sollte. Ich habe keine Zeit, sie abzuwarten. Wissentlich muß ich mich übereilen — Dein Herz wird kalt bleiben, wo Du die höchste Rührung erwartet hättest. Hier und da ein Funke unter der Asche,

und das ist alles!" Interessanter Ausdruck einer Gemütssituation, in die nur ein Dichter hineingeraten kann, und an der sich schärfer, wie an irgendeiner, die Differenz veranschaulichen läßt, die zwischen der Dichterkraft, als solcher, und dem allgemeinen geistigen Vermögen, dessen spezifischer Ausfluß sie ist, wie jede andere, besteht. Der Dichter weiß oft sehr gut, was er machen soll, und kann es doch nicht machen; er hat alle Elemente beisammen, aber sie wollen nicht ineinander aufgehen, und wenn er sich zwingt, d. h. wenn er als Geist auszuführen sucht, was er als Dichter nicht auszuführen vermag, so wird er immer etwas Vernunftgemäßes, dem Gesetz des zureichenden Grundes nicht Widersprechendes, zugleich aber auch etwas Kaltes, Unlebendiges hervorbringen, das kein Herz ergreift und keine Phantasie entflammt. Da nur wenig Dichter streng genug gegen sich selbst sind, um von den ihnen kommenden Ideen diejenigen, die sich entweder überhaupt nicht, oder doch nicht sogleich poetisch gestalten und darstellen lassen wollen, ganz und gar zu unterdrücken, so ist es natürlich, daß uns ebensooft ein poetischer Gehalt in prosaischer Form geboten wird, als uns ein prosaischer Gehalt in poetischer Form, ein Zeitungsartikel z. B. in Reimen, entgegentritt. Goethe in seinen späteren Werken, in den Wanderjahren und im zweiten Teile des Faust, zeigt am besten, was dabei herauskommt. S. 79, der Kuriosität wegen werde es bemerkt, rühmt Schiller eine Blumauersche Ode an den Nachtstuhl und findet sie ganz scharmant. Da muß sein „hoher Geist in einer äußerst milden Stimmung gewesen sein; später verdammte er den guten Blumauer, so tief er verdammt werden konnte, und fand sogar an dem in manchem Betracht doch einzigen Thümmel kaum noch eine genießbare Seite heraus. Ein Aufenthalt auf dem Lande bei schlechtem Wetter zwingt den Dichter, sich durch Springen im Zimmer Motion zu machen; das Haus zittert dabei, und der Wirt fragt erschrocken, was er befiehlt. Das ist auch eine überraschende Situation. S. 94, aus einem Briefe von Körner, erfährt man, daß der Verfasser der Räuber und des Fiesko keine Zeitungen liest; Körner teilt ihm dafür einige politische Neuigkeiten mit, sie betreffen Neckers Exil und Calonnes Entlassung, also die nächsten Vorboten der französischen Staatsumwälzung. Ein Brief vom 23. Juli 1787 zeigt uns den Dichter auf einmal, ohne daß vorher auch nur von der Reise die Rede gewesen wäre, in Weimar, und führt uns in sein indefinibles, weil unklar bleibendes Verhältnis zu Charlotte von Kalb ein. Er bezeichnet sie als eine „große, sonderbare weibliche Seele, die einem größern Geist, als dem seinigen, zu schaffen geben

könne". Dann kommt es zu Besuchen bei Wieland, Herder, der Herzoginmutter usw., und wir erhalten eine köstliche Galerie von Miniaturbildern, die freilich nicht immer mit den in unsern Literaturgeschichten ausgehängten übereinstimmen. Zuerst tritt uns der alte, gute Wieland entgegen, der Schillern schon bei der ersten Zusammenkunft langweilt, der heute warm ist, morgen wieder kalt, und dessen ganzes Leben in raschen und unvermittelten Umsprüngen besteht. Dann erscheint Herder, der von Schiller „nichts weiß, als daß er für etwas gehalten wird"; der einen Tyrannen, den Herzog von Württemberg, mit „Tyrannenhaß" haßt; der Goethe mit „Leidenschaft, mit einer Art von Vergötterung" liebt, und überhaupt nur hassen oder lieben kann. Ich glaube, Herder ist durch diese wenigen Worte besser charakterisiert, als durch die zweibändige Biographie seiner Frau. Possierlich taucht Vulpius auf; er will das Glück haben, den Herrn Rat Schiller zu sehen, und nimmt es, trotz seines weit und breit renommierten Rinaldo Rinaldini, nicht übel, ihm nicht bekannt zu sein. Nun kommt die Herzoginmutter an die Reihe, die Schillern durchaus nicht gefällt. Desto mehr ist er während der Vorstellung mit sich selbst zufrieden; man sieht, seine Verbeugungen sind ihm geglückt, er staunt über seinen eigenen Anstand. Das Resultat der ersten Tage des Aufenthalts in Weimar ist erhöhtes Selbstvertrauen. „Die nähere Bekanntschaft mit diesen Weimarischen Riesen hat meine Meinung von mir selbst verbessert!" So erging es später auch Jean Paul. Freilich war Goethe nicht dort, sondern in Italien, aber er wird gelegentlich von seinen Freunden gemalt, mitunter sogar in effigie von ihnen gehenkt, dermalen mit Ausnahme Herders, desselben Herder, der ihn nachher für eine Wolfsnatur erklärte. Im ganzen hat man einen Eindruck, als ob man mit dem einen Auge den Sonnenuntergang sähe, mit dem andern den Sonnenaufgang. Am 8. August 1787 schreibt Schiller: „Deinen Brief vom 2. August habe ich erhalten, er versetzte mich wieder ganz zu Euch, und das war meine wohltätigste Empfindung seit langer Zeit. Es gibt für mich kein gewisseres und kein höheres Glück in der Welt mehr, als der vollständige Genuß unserer Freundschaft, die ganze unzertrennbare Vermengung unseres Daseins, unserer Freuden und Leiden. Wir haben dieses Ziel noch nicht erreicht, aber ich denke, wir sollen es noch erreichen. Welchen Weg ich dazu einschlagen werde, wird der Gegenstand meiner folgenden Briefe sein. Ich bin darüber mit mir einig, aber ich muß Dir's und den anderen erst abgewinnen, wenn ich meine Ideen Euch mitteilen darf. Der Anfang und der

Umriß unserer Verbindung war Schwärmerei, und das mußte er sein; aber Schwärmerei, glaube mir's, würde auch notwendig ihr Grab sein. Jetzt muß ein ernsthafteres Nachdenken und eine langsame Prüfung ihr Konsistenz und Zuverlässigkeit geben. Jedes unter uns muß dem Interesse des Ganzen einige kleine Leidenschaften abtreten, und eine herzliche Liebe für jedes unter uns muß in uns allen die erste und die herrschende sein. Seid Ihr hierin mit mir einig? Wohl. So versichere ich Euch, daß es die Grundlage aller Vorkehrungen sein wird, die ich jetzt für mein künftiges Leben treffe, und davon für jetzt genug." Das sind köstliche, gar nicht genug zu beherzigende Worte. Die wenigsten Menschen haben von einem wahren Freundschaftsverhältnis einen Begriff. Sie sehen nicht ein, daß ein solches Verhältnis eine Aufgabe ist, die von beiden Seiten mit Ernst und Anstrengung gelöst sein will, und daß es, statt im Genuß, in gemeinschaftlicher Tätigkeit, im gemeinschaftlichen Streben nach einem gleichen, aber auf doppeltem Wege von zwei, trotz aller Sympathie voneinander verschiedenen Individuen zu erreichenden Ziel eine feste Basis haben muß, wenn es dauern soll. Sie finden sich darum immer in ihren Erwartungen getäuscht und oft am bittersten, wenn sie an den rechten Mann geraten, denn dieser erkennt bald, daß sie nicht das Rechte von ihm wollen; sie aber, stolz auf ihr von Empfindungen strotzendes Herz, begreifen nicht, daß zwischen dem Stehenden und dem Gehenden so wenig ein Bund möglich ist, wie zwischen dem Toten und dem Lebendigen. „Kannst Du mir glauben, lieber Körner" — heißt es in demselben Brief dann weiter — „daß es mir schwer — ja beinahe unmöglich fällt, Euch über Charlotte zu schreiben? Und ich kann Dir nicht einmal sagen, warum. Unser Verhältnis ist — wenn Du diesen Ausdruck verstehen kannst — wie die geoffenbarte Religion, auf den Glauben gestützt. Die Resultate langer Prüfungen, langsamer Fortschritte des menschlichen Geistes sind bei dieser auf eine mystische Weise avanciert, weil die Vernunft zu langsam dahin gelangt sein würde. Derselbe Fall ist mit Charlotten und mir. Wir haben mit der Ahnung des Resultates angefangen, und müssen jetzt unsere Religion durch den Verstand untersuchen und befestigen. Hier, wie dort, zeigen sich also notwendig alle Epochen des Fanatismus, Skeptizismus, des Aberglaubens und Unglaubens, und dann wahrscheinlich am Ende ein reiner und billiger Vernunftglaube, der der alleinseligmachende ist. Es ist mir wahrscheinlich, daß der Keim einer unerschütterlichen Freundschaft in uns beiden vorhanden ist, aber er wartet noch auf seine Entwickelung. In

Charlottens Gemüt ist übrigens mehr Einheit, als in dem meinigen, wenn sie schon wandelbarer in ihren Launen und Stimmungen ist. Lange Einsamkeit und ein eigensinniger Hang ihres Wesens haben mein Bild in ihrer Seele tiefer und fester gegründet, als bei mir der Fall sein konnte mit dem ihrigen.

„Ich habe Dir nicht geschrieben, welche sonderbare Folge meine Erscheinung auf sie gehabt hat. Vieles, was sie vorbereitete, kann ich jetzt auch nicht wohl schreiben. Sie hat mich mit einer heftigen, bangen Ungeduld erwartet. Mein letzter Brief, der ihr meine Ankunft gewiß versicherte, setzte sie in eine Unruhe, die auf ihre Gesundheit wirkte. Ihre Seele hing nur noch an diesem Gedanken — und als sie mich hatte, war ihre Empfänglichkeit für Freude dahin. Ein langes Harren hatte sie erschöpft, und Freude wirkte bei ihr Lähmung. Sie war fünf, sechs Tage nach der ersten Woche meines Hierseins fast jedem Gefühle abgestorben, nur die Empfindung dieser Ohnmacht blieb ihr, und machte sie elend. Ihr Dasein war nur noch durch konvulsivische Spannungen des Augenblicks hingehalten. Du kannst urteilen, wie mir in dieser Zeit hier zumute war. Ihre Krankheit, ihre Stimmung und dann die Spannung, die ich hieher brachte, die Aufforderung, die ich hier hatte! Jetzt fängt sie an, sich zu erholen, ihre Gesundheit stellt sich wieder her, und ihr Geist wird freier. Jetzt erst können wir einander etwas sein. Aber noch genießen wir uns nicht in einem zweckmäßigen Lebensplan, wie ich mir versprochen hatte. Alles ist nur Zurüstung für die Zukunft. Jetzt erwarte ich mit Ungeduld eine Antwort von ihrem Manne auf einen wichtigen Brief, den ich ihm geschrieben!“ Gewiß ein Verhältnis, womit Schillers Biograph sich gründlicher hätte beschäftigen sollen, da es auf Zeiten und Sitten, wie auf die beteiligten Personen ein gleich seltsames Licht wirft. Auch Gotter tritt noch in diesem Briefe auf; er liest den Don Carlos vor, um ihn zu diskreditieren. Seite 133 kommt das erste Wort über Goethe. „Dieser Tage bin ich auch in Goethes Garten gewesen, beim Major von Knebel, seinem intimen Freunde. Goethes Geist hat alle Menschen, die sich zu seinem Zirkel zählen, gemodelt. Eine stolze philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur und einer Resignation in seine fünf Sinne; kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte. Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge. Die Idee kann ganz gesund und gut sein, aber man kann auch viel überreiben. Aus diesem Knebel wird hier

erstaunlich viel gemacht, und unstreitig ist er auch ein Mann von Sinn und Charakter. Er hat viel Kenntnisse und einen planen hellen Verstand — wie gesagt, er kann recht haben; aber es ist so viel Gelebtes, so viel Sattes und gränlich Hypochondrisches in dieser Vernünftigkeit, daß es einen beinahe mehr reizen könnte, nach der entgegengesetzten Weise ein Tor zu sein. Es wurde mir als eine notwendige Rücksicht empfohlen, die Bekanntschaft dieses Menschen zu machen, teils weil er hier für einen der gescheitesten Köpfe gilt, und zwar mit Recht, teils weil er nach Goethe den meisten Einfluß auf den Herzog hat." Seite 136 heißt es: „Goethe wird von sehr vielen Menschen, auch außer Herder, mit einer Art von Anbetung genannt, und mehr noch als Mensch, denn als Schriftsteller geliebt und bewundert. Herder gibt ihm einen klaren universalischen Verstand, das wahrste und innigste Gefühl, die größte Reinheit des Herzens! Alles, was er ist, ist er ganz, und er kann, wie Julius Cäsar, vieles zugleich sein. Nach Herders Behauptung ist er rein und allem Intrigengeist, er hat wissentlich noch niemand verfolgt, noch keines andern Glück untergraben. Er liebt in allen Dingen Helle und Klarheit, selbst im Kleinen seiner politischen Geschäfte, und mit eben diesem Eifer haßt er Mystik, Geschraubtheit, Verworrenheit." Leider kommt es später ganz anders. Aber schon diese Mitteilungen über Goethe, die doch durchaus wohlwollender Art sind, geben Körner zu herbem Tadel des Mannes, den sie betreffen, Anlaß. „Nach und nach wird mir das Bild von der dortigen Welt immer heller, aber ich kann nicht sagen, daß es mir den Wunsch erregte, unter solchen Menschen zu leben. Besonders gilt dies von der Goetheschen Sekte, wenn ich anders Deine Schilderung von ihr recht gefaßt habe. Für den großen Haufen ist eine solche Beschränkung heilsam, und sie allgemeiner zu machen, ist gewiß ein Verdienst. Aber sich selbst und seinesgleichen muß der größere Mensch davon ausschließen. Es fehlt nicht an Veranlassungen zu fruchtbarer Tätigkeit für jede höhere Seelenkraft, und diese ungebraucht zu lassen, ist Diebstahl an seinem Zeitalter. Freilich ist es bequemer, unter kleinen Menschen zu herrschen, als unter größeren seinen Platz zu behaupten. Solange noch im politischen oder schriftstellerischen Wirkungskreise für Goethe etwas zu tun übrigbleibt, das seines Geistes würdig ist, — und kann's ihm wohl daran fehlen? — so ist es unverantwortlich, seine Zeit im Naturgenusse zu verschwelgen und mit Kräutern und Steinen zu vertändeln. Ich ehre die wahre Simplizität. Sie ist das Gepräge der Vollendung in aller menschlichen Tätigkeit, aber sie wird nicht bloß durch Lavatersche

Kindlichkeit erreicht. Die höchste Anstrengung des menschlichen Geistes wird oft dazu erfordert, um da, wo Verworrenheit, Künstelei, Pedantismus herrschen, sie wieder herzustellen oder zu schaffen. — Ich gebe zu, daß echter Naturgenuß uns in eine günstige Stimmung für jede Tätigkeit versetzt. Aber nicht die Natur als Natur erzeugt Begeisterung, sondern der Schatz von Vortrefflichkeiten, die sie dem besseren Menschen im Zustande der Unbefangenheit zur Betrachtung darbietet. Also nicht die leblose, die tierische Natur allein. Alle Spuren höherer menschlicher Tätigkeit müssen bei dem, der Sinn dafür hat, dieselbe Wirkung hervorbringen, und warum diesen Sinn ertöten? Verdient der Geist eines Raffael, eines Leibniz, eines Shakespeare, eines Friedrich weniger Aufmerksamkeit, als ein Gras, das ich zertrete? Und diese Begeisterung kann bei dem großen Menschen nicht zum untätigen Schwelgen führen. Es ist leicht gesagt, daß unsere Zeiten und Verhältnisse uns zu keiner begeisterungswürdigen Wirksamkeit auffordern. Mit eben dem Rechte konnten die Griechen zu Sokrates' Zeiten klagen, daß keine Ungeheuer mehr zu erlegen, keine Riesen mehr zu bekämpfen waren, wie zu den Zeiten der Heroen. Andere Zeiten, andere Ungeheuer; Stoff zur Wirksamkeit bleibt immer genug für den großen Mann. Er muß nur das Schwere heraussuchen, woran kleinere Menschen sich nicht wagen!" Es ist dies ein äußerst wichtiger Punkt, wegen dessen man Goethe unendlich oft angegriffen hat, aber mit größtem Unrecht. Er wußte, daß man den Baum an der Wurzel begießen muß, wenn die Zweige blühen sollen. Andere glauben, sie dürfen den Baum versäumen, wenn sie nur die Zweige pflegen, und dabei kommt denn nichts heraus, als verkrüppeltes Wesen. Derselbe Körnersche Brief enthält eine vortreffliche Kritik der Herderschen Philosophie-Methode. „Sein ganzes System hat, so wie das Spinozasche, einen großen Einwurf wider sich, den er nicht weggeräumt hat. Wenn nämlich Gott das einzige Prinzip aller Tätigkeit in allen einzelnen existierenden Wesen ist, wo bleibt die Individualität? Was gewinnt man durch eine Hypothese, wogegen sich das Selbstgefühl der Persönlichkeit sträubt, als den trostlosen Gedanken, daß alles, was der ausgebildetste Mensch zu seiner Vervollkommnung getan hat, nach seinem Tode keine Spur zurückläßt? Die unendliche Kraft, die ihn beseelte, ist keines Wachstums fähig. Sie vertauscht nur ihren Wirkungskreis, und kann durch diesen Tausch nichts gewinnen. Auch im Kleinsten ist sie unendlich; und ist Dir der Begriff einer Gottheit denkbar, die sich selbst auf unendlich mannigfaltige Weise beschränkt, um durch diese Beschränkungen Individuen

hervorzubringen?" Das ist der Knoten, den auch Hegels Ausdruck, der Geist spiele mit sich selbst, der Lösung um nichts näher brachte. Das Allgemeine mit seinem Trieb, sich zu individualisieren, das Individualisierte mit seiner Unfähigkeit, sich als solches zu behaupten, wer will diesen Dualismus in der Weltwurzel auf eine Einheit zurückführen! Nun macht Schiller in Jena Reinholds Bekanntschaft, und wird durch diesen zu Kant geführt. „Gegen Reinhold bist Du ein Verächter Kants, denn er behauptet, daß dieser nach hundert Jahren die Reputation von Jesus Christus besitzen müsse." Die Schilderung, die er von Reinhold macht, zeugt von seinem Tiefblick in bezug auf Menschen. „Übrigens" — schreibt er — „folgere nicht, daß Reinhold und ich Freunde sein müssen oder schon sind. Reinhold kann nie mein Freund werden, ich nie der seinige, ob er es gleich zu ahnen glaubt. Wir sind sehr entgegengesetzte Wesen. Er hat einen kalten, klarsehenden, tiefen Verstand, den ich nicht habe und nicht würdigen kann; aber seine Phantasie ist arm und enge, und sein Geist begrenzter, als der meinige. Die lebhafte Empfindung, die er im Umgange über alle Gegenstände des Schönen und Sittlichen ergiebig und verschwenderisch verbreitet, ist aus einem fast vertrockneten, ausgesogenen Kopfe und Herzen unnatürlich hervorgepreßt. Er ermüdet mit Gefühlen, die er suchen und zusammenscharren muß. Das Reich der Phantasie ist ihm eine fremde Zone, worin er sich nicht wohl zu orientieren weiß. Seine Moral ist ängstlicher, als die meinige, und seine Weichheit sieht nicht selten der Schlappheit, der Feigheit ähnlich. Er wird sich nie zu kühnen Tugenden oder Verbrechen, weder im Ideal noch in der Wirklichkeit erheben, und das ist schlimm. Ich kann keines Menschen Freund sein, der nicht Fähigkeit zu einem von beiden oder zu beiden hat." Die Herdersche Ehestandsidylle, die sich Seite 166 findet, wird niemand ohne Befriedigung lesen. „Von den hiesigen großen Geistern überhaupt kommen einem immer närrischere Dinge zu Ohren. Herder und seine Frau leben in einer egoistischen Einsamkeit, und bilden zusammen eine Art von heiliger Zweieinigkeit, von der sie jeden Erdensohn ausschließen. Aber weil beide stolz, beide heftig sind, so stößt diese Gottheit zuweilen unter sich selbst aneinander. Wenn sie also in Unfrieden geraten sind, so wohnen beide abgesondert in ihren Etagen, und Briefe laufen Treppe auf, Treppe nieder, bis sich endlich die Frau entschließt, in eigener Person in ihres Ehegemahls Zimmer zu treten, wo sie eine Stelle aus seinen Schriften rezitiert, mit den Worten: ‚Wer das gemacht hat, muß ein Gott sein, und auf den kann niemand zürnen' — dann fällt

ihr der besiegte Herder um den Hals, und die Fehde hat ein Ende. — Preiset Gott, daß Ihr unsterblich seid!" Jena wird charakterisiert. Die Studenten wandeln mit Schritten eines Niebesiegten, und schreien des Abends fast alle vier Minuten: „Kopf weg! Kopf weg!" auf die Gasse hinunter, welches Wort den Wanderer vor einem „balsamischen Regen warnt, der über seinen Scheitel loszubrechen droht". Dafür ist aber die Akademie, weil die Gewalt über sie unter vier sächsische Herzoge gleich verteilt ist, eine Art von Republik, und die Professoren sind Leute, die sich um keine Fürstlichkeit zu bekümmern brauchen. Seite 177 findet sich ein köstliches Exempel, daß es den politischen Propheten oft ebenso schlecht ergeht, wie den Wetterpropheten. „Bode hat eine schlechte Idee von Paris zurückgebracht. Die Nation habe alle Energie verloren und nähere sich mit schnellen Schritten ihrem Verfall. Die Einführung der Notables selbst wäre nur ein Kniff der Regierung — sie hätte ihn aber fünf Jahre zu früh gebraucht, und noch etwas unerwarteten Gegendruck gefunden. Fünf Jahre später hätte sie diesen nicht mehr riskiert. Das Parlament wolle nichts bedeuten. Seine ganze Wirksamkeit bestehe aus Schulexerzitien, die es eingebe und höchlich froh sei, wenn sie gut geraten; just so, wie die Schulknaben in den Gymnasien." Der Brief ist datiert vom 10. September 1787. Körner freilich, immer besonnen, antwortet darauf sogleich: „Bode scheint Dir eine ziemlich einseitige Schilderung von Frankreich gemacht zu haben. Er war zu kurze Zeit in Paris, um mehr als eine Partei gehört zu haben; und daß dort alles Partei macht, kannst Du leicht denken!" Eine Spannung zwischen Schiller und Wieland löst sich wieder, Schiller wird Mitarbeiter am Deutschen Merkur, er betrachtet sich schon als präsumtiven Erben desselben, und ist nicht einmal ganz abgeneigt, Wielands Schwiegersohn zu werden. „Ich glaube" — schreibt er am 19. November 1787 — „Wieland kennt mich noch wenig genug, um mir seinen Liebling, seine zweite Tochter nicht abzuschlagen, selbst jetzt nicht, da ich nichts habe. Das Mädchen kenne ich nicht, gar nicht, aber siehst Du, ich würde sie ihm heute abfordern, wenn ich glaubte, daß ich sie verdiente. Es ist sonderbar, ich verehre, ich liebe die herzliche, empfindende Natur, und eine Kokette, jede Kokette kann mich fesseln. Jede hat eine unfehlbare Macht auf mich, durch meine Eitelkeit und Sinnlichkeit; entzünden kann mich keine, aber beunruhigen genug. Ich habe hohe Begriffe von häuslicher Freude, und doch nicht einmal soviel Sinn dafür, um mir sie zu wünschen. Ich werde ewig isoliert bleiben in der Welt, ich werde von allen Glückseligkeiten naschen, ohne sie zu genießen. Auf die Wieland zurückzukommen:

ich sage Dir, ich glaube, daß mich ein Geschöpf, wie dieses, glücklich machen könnte, wenn ich so viel Egoismus hätte, glücklich sein zu können, ohne glücklich zu machen, und an dem letztern zweifle ich sehr. Bei einer ewigen Verbindung, die ich eingehen soll, darf Leidenschaft nicht sein, und darum habe ich bei diesem Falle mich schon verweilt. Ich kenne weder das Mädchen, noch weniger fühle ich einen Grad von Liebe, weder Sinnlichkeit noch Platonismus — aber die innigste Gewißheit, daß es ein gutes Wesen ist, daß es tief empfindet und sich innig attachieren kann, mit der Rücksicht zugleich, daß sie zu einer Frau ganz vortrefflich erzogen ist, äußerst wenig Bedürfnisse und unendlich viel Wirtschaftlichkeit hat!" Man wird später sehen, wie dieses Sichselbstkonstruieren, das dem höheren Menschen nun einmal eigen ist, Schiller täuschte, und daß er so gut glücklich zu machen verstand, als er glücklich zu werden fähig war. Vortrefflich antwortet ihm Körner. Ein Ausflug Schillers nach Meiningen gibt ihm zu einem allerliebsten Genrebildchen Gelegenheit, das er so gewandt auffängt, wie ein hurtiger Knabe den Schmetterling, der an ihm vorüberfliegt. „Ich habe in der Gegend einige interessante Familien gefunden. Z. B. da ist auf einem Dorfe Hochheim eine edelmännische Familie von fünf Fräulein, und zusammen von zehn Personen, die die alten Patriarchen- oder Ritterzeiten wieder aufleben läßt. Niemand in der Familie trägt etwas, was nicht da gemacht wird. Schuhe, Tuch, Seide, alle Meubles, alle Bedürfnisse des Lebens und fast alle des Luxus, werden auf dem Gute erzeugt und fabriziert, vieles von den Händen des Frauenzimmers, wie die Prinzessinnen in der Bibel und in den Zeiten der Chevalerie zu tun pflegten. Die äußerste Reinlichkeit, Ordnung selbst nicht ohne Glanz und Schönheit gefällt dem Auge; von den Fräulein sind einige schön, und alle sind einfach und wahr, wie die Natur, in der sie leben. Der Vater ist ein wackerer, braver Landjunker, ein vortrefflicher Jäger und ein gutherziger Wirt, auch ein burschikoser Tabakskompagnon. Zwei Stunden von da sieht man auf einem anderen Dorfe gerade das Gegenteil. Hier wohnt der Kammerherr von S[tein], den Ihr in Dresden gesehen habt, mit einer Frau und neun Kindern auf einem hochtrabenden, fürstlichen Fuß. Hier ist statt eines Hauses ein Schloß, Hof statt Gesellschaft, Tafel statt Mittagessen. Die Frau ein vaporöses, falsches, intrigantes Geschöpf, dabei aber häßlich, wie die Falschheit, und übrigens voll guten französischen Tons. Ein Fräulein ist recht hübsch, aber der Teufel regierte die Mutter, daß sie sie nicht mit uns reisen lassen wollte. Herr von S[tein] ist ein imposanter Mensch von sehr viel guten und

glänzenden Eigenschaften, voll Unterhaltung und Anstand, dabei ein Libertin in hohem Grade. Er ist der Onkel Charlottens, und schätzt sie sehr hoch." Aus Rudolstadt berichtet er: „Ich habe wieder eine recht liebenswürdige Familie kennen gelernt. Eine Frau von Lengenfeld lebt da mit einer verheirateten und einer noch ledigen Tochter. Beide Geschöpfe sind, ohne schön zu sein, anziehend und gefallen mir sehr!" Eins dieser „anziehenden" Geschöpfe brachte es später bekanntlich weit bei ihm, es wurde seine Frau, trotzdem, daß er noch in demselben Briefe sagt: „Eine Frau, die ein vorzügliches Wesen ist, macht mich nicht glücklich, oder ich habe mich nie gekannt!" Don Carlos führt ihn auf die Geschichte des Abfalls der Niederlande, und Strada, Grotius, Reid usw. werden eine Zeitlang seine Vertrauten. „Meine niederländische Rebellion kann ein schönes Produkt werden; und wahrscheinlich wird es viel tun. Im Merkur des folgenden Januars erscheint etwas davon, das Euch vorläufig eine Idee geben wird. Alles macht mir hier seine Glückwünsche, daß ich mich in die Geschichte geworfen, und am Ende bin ich ein solcher Narr, es selbst für vernünftig zu halten. Wenigstens versichere ich Dir, daß es mir ungemein viel Genuß bei der Arbeit gibt, und daß auch die Idee von etwas Solidem, das heißt etwas, das ohne Erleuchtung des Verstandes dafür gehalten wird, mich dabei sehr unterstützt; denn bis hieher war ich doch fast immer mit dem Fluche belastet, den die Meinung der Welt über diese Libertinage des Geistes, die Dichtkunst, verhängt hat!" In Weimar hätte man eher Kondolationen erwarten sollen. „Goethes Zurückkunft ist ungewiß, und seine ewige Trennung von Staatsgeschäften bei vielen schon wie entschieden. Während er in Italien malt, müssen die Voigts und Schmidts für ihn, wie die Lasttiere, schwitzen. Er verzehrt in Italien für Nichtstun eine Besoldung von achtzehnhundert Talern, und sie müssen für die Hälfte des Geldes doppelte Last tragen." Ein Pröbchen von der Malerei der guten Freunde, auf die ich oben aufmerksam machte. Daß Schillers Verhältnis zu Wieland ein immer intimeres wird, macht Körner nicht eifersüchtig, aber ängstlich. „Deine fast ausschließende Anhänglichkeit an Wieland erregt einige Besorgnisse bei mir, über die ich eine befriedigende Antwort von Dir wünschte. Alles kommt darauf an, ob Wieland mehr als ein geschickter Künstler, mehr als ein ausgebildeter Mensch ist. Wäre er nur dies, so könnte es leicht kommen, daß Du ihm das, was er an Geschmack, Belesenheit, Kunstfertigkeit in einigen Gattungen, Studium der Formen, kurz an Kultur als Mensch und Künstler vor Dir voraus hat, zu hoch anrechnetest; daß es ihm gelänge,

Dich zu sich herabzuziehen, da er sich zu Dir nicht aufschwingen könnte; daß er Dich endlich dahin brächte, Dich unter das Joch einer ängstlichen, auf Konvention gegründeten Kritik zu beugen, und „Deinen schönsten Sünden zu fluchen". Ich kenne kein Produkt von Wieland, das sich durch Größe auszeichnete, und es sollte mich daher sehr wundern, wenn er für fremde Größe echtes Gefühl hätte. Hast Du ihn auch geprüft, ob es der Gehalt Deiner Ideen oder Deine Talente in Ansehung der Form sind, was er an Dir schätzt? Ich gebe zu, daß es Gewinn für Dich ist, wenn sein verfeinerter Geschmack Dich auf Fehler in Deinen Arbeiten, in Rücksicht auf Zweckmäßigkeit, in Anordnung des Ganzen, auf Präzision des Ausdrucks, auf relative Wahrheit des Gedankens aufmerksam macht, die dir entwischt sind. Aber es gibt eine Verzärtelung des Geschmacks, bei der jede Größe Karikatur scheint, die jede Idee zurückweist, welche keiner niedlichen Einkleidung fähig ist. Und selbst eine zu ängstliche Beobachtung aller Kunstvorteile muß die Begeisterung lähmen. Wer ein Raffael sein kann, darf kein Correggio werden wollen. Mag dieser immer für den Künstler in der Art der Darstellung Vorzüge haben; jener wird unter den edleren Menschen aller Zeitalter nie seine Wirkung verfehlen. Ich komme immer darauf zurück, daß Du Herder nicht vernachlässigen solltest. Er hat Proben eines emporstrebenden, vielumfassenden Geistes gegeben. Eure Köpfe, dächte ich, müßten sich gegenseitig befruchten. Wie ich mir Herder denke, so kann er Dir kecker unter die Augen treten, als Wieland, und je weniger Ihr miteinander kollidiert, desto mehr unerwartete Berührungspunkte müßt Ihr gegenseitig finden." Alles dies ist nicht allein wahr und wichtig für den vorliegenden Fall, es gilt für alle Fälle. Auch die Beschäftigung Schillers mit der Geschichte ist dem Freunde bedenklich. Hier verfällt er aber, so viel Richtiges er auch über die Geschichte als Wissenschaft ausspricht, in denselben Fehler, in den er verfiel, als er Goethes Versenkung in die Natur anfocht. Der Dichter, wenn er anders als solcher nicht bloß in Kommersbüchern und Vergißmeinnicht-Almanachen prangen will, hat gar nichts Wichtigeres zu tun, als sich des ganzen Gehaltes der Welt und der Zeit nach Kräften zu bemächtigen, denn dieser ist es ja, dem er eine neue Form aufdrücken soll. Er wagt weit weniger, wenn er das, was vor ihm gedichtet wurde, auf sich beruhen läßt, als wenn er sich träge an einer der großen Schatzkammern vorbeischleicht, in denen die Menschheit ihre Schätze aufbewahrt, und zu diesen gehört doch wohl auch die Geschichte. Wenn Schillers Gegengründe daher auch nur wenig besagen wollen, da er sie hauptsächlich von der

Nützlichkeit und Gründlichkeit der Geschichte und von den Aussichten, die sie fürs bürgerliche Leben eröffnet, hernimmt, so hat er dennoch recht. Er läßt sich auch nicht ablenken und spricht bei dieser Gelegenheit zugleich, ohne sich an seinen früheren Zweifel, ob er ein weibliches Wesen auch wohl werde glücklich machen können, länger zu kehren, seinen festen Entschluß aus, zu heiraten. „Mein Lieber" — schreibt er — „dabei bleibt es, daß ich heirate. Könntest Du in meiner Seele so lesen, wie ich selbst, Du würdest keine Minute darüber unentschieden sein. Alle meine Triebe zu Leben und Tätigkeit sind in mir abgenützt; diesen einzigen habe ich noch nicht versucht. Ich führe eine elende Existenz, elend durch den inneren Zustand meines Wesens. Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mir gehört, das ich glücklich machen kann und muß, an dessen Dasein mein eigenes sich erfrischen kann. Du weißt nicht, wie verwüstet mein Gemüt, wie versinstert mein Kopf ist — und alles dieses nicht durch äußeres Schicksal, denn ich befinde mich hier von der Seite wirklich gut, sondern durch inneres Abarbeiten meiner Empfindungen. Wenn ich nicht Hoffnung in mein Dasein verflechte, Hoffnung, die fast ganz aus mir verschwunden ist; wenn ich die abgelaufenen Räder meines Denkens und Empfindens nicht von neuem aufwinden kann, so ist es um mich geschehen. Eine philosophische Hypochondrie verzehrt meine Seele, alle ihre Blüten drohen abzufallen. Glaube nicht, daß ich Dir hier die Laune eines Augenblicks gebe. So war ich noch bei Euch, ohne es mir selbst klar zu machen, so bin ich fast die ganze Zeit meines Hierseins gewesen, so kennt mich Charlotte seit langer Zeit. Mein Wesen leidet durch diese Armut, und ich fürchte für die Kräfte meines Geistes.

Ich bedarf eines Mediums, durch das ich die anderen Freuden genieße. Freundschaft, Geschmack, Wahrheit und Schönheit werden mehr auf mich wirken, wenn eine ununterbrochene Reihe feiner, wohltätiger, häuslicher Empfindungen mich für die Freude stimmt und mein erstarrtes Wesen wieder durchwärmt. Ich bin bis jetzt als ein isolierter fremder Mensch in der Natur herumgeirrt, und habe nichts als Eigentum besessen. Alle Wesen, an die ich mich fesselte, haben etwas gehabt, das ihnen teurer war, als ich, und damit kann sich mein Herz nicht behelfen. Ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häuslichen Existenz, und das ist das einzige, was ich jetzt noch hoffe." Jetzt gibt es zwischen beiden Freunden eine höchst possierliche Kontroverse. Schiller ist so peinlich-solide, daß er im Gefühl, bloß zur Kurzweil anderer Leute zu existieren, nach Körners Ausdruck kaum noch einem Brotbäcker unter die Augen zu treten wagt. Körner, der praktische

Jurist, muß sich in Atem setzen, dem Verfasser des Carlos die Dichtkunst, die er in den Winkel geworfen hat, wie eine abgeschabte Weihnachtsnuß, wieder ein wenig zu vergolden, damit er sie nur nicht obendrein mit Füßen tritt. Das war übrigens einer der besten Beweise für Schillers wahren Beruf. Wer immer vor der Muse auf den Knien liegt, den hat sie nie erhört. Nun erscheint eine Probe aus der Geschichte des Abfalls der Niederlande. Körner lobt sie, findet den Stil aber zu sehr überladen mit Schmuck. Schiller räumt das ohne weiteres ein, und führt nur zu seiner Entschuldigung an, daß der Übergang vom Dichter zum Geschichtschreiber kein leichter sei. Gleich darauf taucht der Geisterseher auf, von dem es heißt, daß er fortgesetzt werde, von dem der Anfang also in eine frühere Zeit fällt. „Er wird schlecht, schlecht, ich kann nicht helfen!" Vergebens sieht man sich in der ganzen Korrespondenz nach einem Fingerzeig über den Ursprung dieses merkwürdigen Torsos um, der unter Schillers poetischen Werken wahrlich höher anzuschlagen ist, als der Verfasser hier zu tun scheint. Einen sehr trüben Eindruck macht folgende Stelle: „Falsche Diskretion hat mich abgehalten, von Wieland zu fordern, den ich gerade jetzt nicht solvendo glaubte; zugleich fürchtete ich, durch ein voreiliges Fordern meinem Kontrakte überhaupt Schaden zu tun, wenn er allenfalls willens gewesen wäre, mich en gros und nicht pro Bogen zu bezahlen. Da dieses indessen noch sehr zweifelhaft ist, so glaube ich ganz recht getan zu haben, daß ich Deinem Rate folgte, und mir fünfzig Taler auf Abschlag von ihm bezahlen ließ, welches ganz ohne Schwierigkeit ablief. Ich bin also meiner Verlegenheit überhoben, und an der Britschen Schuld sind doch hundert Taler abgetragen. Die anderen will ich durch Crusius besorgen lassen, weil ich mich hier recht gut durch die Einnahme von der Thalia und dem Merkur hinhalten kann. Die Dalbergschen Gelder rechne ich nicht, weil er mich immer mit meinem Wechsel bei der deutschen Gesellschaft schikanieren kann. Im ganzen genommen ist mir jetzt doch leichter ums Herz, weil ich ohne Mühe, d. h. ohne mich zu überspannen, jetzt mehr erwerbe, als ich aufgehen lasse. Ich bin also doch auf dem Wege zur Genesung, und so langsam vielleicht auch mein Schuldenzahlen geht, so geht es doch, und das ist mehr, als ich seit neunundzwanzig Jahren mich erinnern kann. Schlägt die niederländische Rebellion ein, daß innerhalb zweier Jahre eine neue Auflage zu machen ist, so habe ich gleich gegen vierhundert Taler bar und ohne Mühe verdient; denn unter vier Alphabeten beträgt sie nicht, und Crusius hat mir für die zweite Edition vier Taler zugesagt. Da mich Riga bezahlt hat, so kann ich dieses Theater auch künftig

bei meinen Stücken rechnen, und dann habe ich Aussichten aufs weimarsche, weil mein Fiesko dort, wie du weißt, eingeschlagen, und meines Namens Gedächtnis also dort gestiftet ist. In einigen Jahren verhilft mir eine Generaledition meiner Stücke dann auch zu einer baren Summe. Kleinere Aufsätze für den Merkur, die ich in dieser Zeit zustande bringen muß, nebst den schon vorhandenen in der Thalia und anderswo, geben Stoff zu einigen Bänden vermischter Schriften, sowie meine Gedichte sich bis dahin zu einer honetten Sammlung häufen. Das sind also meine Ruhepunkte fürs Künftige, die ich mir darum gegenwärtig mache, um Mut und Freude bei mir zu erhalten; auch Dir, denke ich, sollen sie, in meiner Seele, angenehm sein, und übertrieben wirst Du sie nicht finden.

„Laß mich doch wissen, ob Du wegen Deiner Ausgaben nicht verlegen bist, oder werden kannst; dies wird mich sehr beruhigen. Es kränkte mich längst, daß ich Dir bis jetzt noch gar nicht habe Wort halten können, weil Du vielleicht doch bei Deinem Arrangement darauf gerechnet hattest. Du kennst zwar meine ganze Lage und mein Wesen, und daß es Dir nie einfallen konnte, mir darüber böse zu sein, weiß ich auch — aber dann sehe ich wieder nicht ein, warum Du von meinem schlimmen Schicksale leiden sollst, und warum ich Dich darein verflochten habe? Bist Du aber nicht geniert, so tröste ich mich mit der Aussicht, auch diesen Berg endlich abzuwälzen und die angenehme Zeit zu erleben, wo das fatale Wort: Geld nie unter Dir und mir mehr genannt werden wird.“ Das macht so viel begreiflich. Gelegentlich trat zwar das Schicksal ins Mittel, indem es ihm eine Ratsherrnstelle in Schweinfurt mit leidlichem Gehalt und mit einer wohlkonditionierten Frau obendrein offerierte. Er stieß sein Glück von sich, und „die Götter waren gerettet“, sahen also auch geduldig zu, wenn die Mannheimer Buchhändler Auflage nach Auflage von seinen Werken veranstalteten, ohne ihn zu bezahlen. Zu einigem Ersatz wird Schiller Rezensent an der Jenaer Literatur-Zeitung, und erhält unter den ersten Novitäten Goethes Egmont zur Besprechung zugesandt, über den er denn die bekannte Rezension schreibt, die kein Leser des Stücks billigen wird, aber jeder, der es aufführen sieht. Währenddessen erscheint der alte Gleim in Weimar und gewinnt Schillers Interesse in so hohem Grade, wie seine liebevolle Natur es verdiente. Auch Goethes Rückkehr aus Italien naht heran. Wie dieser aber nach Weimar kommt, ist Schiller nicht da, sondern in Volkstedt und verliert sein Herz. Herder wird, wie wir Seite 326 erfahren, im Glauben gestärkt

und erlebt ein Wunder; ihm werden von unbekannter Hand 2000 Taler zum Geschenk gemacht. Das kam damals öfter vor, denn es bestand zwischen Publikum und Schriftsteller ein ganz anderes Verhältnis, wie jetzt; man denke an Asmus, an Hamann, an Jean Paul. Schiller, der Verfasser der Götter Griechenlands, erlebte nichts ähnliches, doch erhielt er auch keine Faustschläge auf den Kopf für seine konterbandnen Gedanken, wie Shelley, und war also noch immer bevorzugt. Der deutsche Merkur bringt die Briefe über den Don Carlos, die Körner sehr lobt, und mit gutem Grund. Leider sind sie bis jetzt noch einzig in ihrer Art, und werden es wohl noch lange bleiben; denn obgleich wir alle wissen, wie vortrefflich unsere Dutzendkritiker sich auf die Zergliederung eines tiefsinnigen Kunstwerkes verstehen, und obgleich bei uns noch nie eines hervorgetreten ist, das nicht im Anfange auf den Kopf gestellt worden wäre, so sind wir doch weit davon entfernt, dem Verfasser auch nur das Recht auf ein den ärgsten Mißverständnissen vorbeugendes Vorwort einzuräumen, geschweige auf ähnliche Abhandlungen, die doch eben deswegen, weil sie die allgemeinen Kunstgesetze stets auf einen konkreten Fall beziehen würden, so unendlich fruchtbar sein könnten. Über Goethe heißt es: „Ich bin sehr neugierig auf Goethe; im Grunde bin ich ihm gut, und es sind wenige, deren Geist ich so verehre!" Im Grunde! Warum auch nicht? Man sieht, die alte bekannte Regel, daß immer etwas hängen bleibe, bestätigt sich selbst an einem Schiller. Der Menschenfeind, das nicht fertig gewordene bürgerliche Trauerspiel, wird mehrfach hervorgenommen, aber immer nur, um wieder beiseite gelegt zu werden. Es war, nach den uns erhaltenen Szenen zu urteilen, nicht großartig genug angelegt, um nach dem Carlos noch möglich zu sein. Das bürgerliche Trauerspiel vermag sich nur dann neben dem historischen zu erhalten, wenn es seinen Gehalt aus den Verhältnissen schöpft und sich vor aller überflüssigen Miniaturmalerei hütet. Der Schillersche Menschenfeind aber ging auf Psychologie aus, und war schon im Problem ohne Tiefe. Am 12. September 1788 kann Schiller endlich von Goethe erzählen: „Ich habe" — schreibt er — „vergangenen Sonntag beinahe ganz in seiner Gesellschaft zugebracht, wo er uns mit der Herder, Frau v. Stein und der Frau v. S[chardt], der, die Du im Bade gesehen hast, besuchte. Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht hatte. Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so; sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen

an seinem Blicke. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel Wohlwollendes und Gutes. Er ist brünett und schien mir älter auszusehen, als er meiner Berechnung nach wirklich sein kann. Seine Stimme ist überaus angenehm, seine Erzählung fließend, geistvoll und belebt; man hört ihn mit überaus vielem Vergnügen; und wenn er bei gutem Humor ist, welches diesmal so ziemlich der Fall war, spricht er gern und mit Interesse. — Unsere Bekanntschaft war bald gemacht und ohne den mindesten Zwang; freilich war die Gesellschaft zu groß und alles auf seinen Umgang zu eifersüchtig, als daß ich viel allein mit ihm hätte sein oder etwas anderes als allgemeine Dinge mit ihm sprechen können. Er spricht gern und mit leidenschaftlichen Erinnerungen von Italien; aber was er mir davon erzählt hat, gab mir die treffendste und gegenwärtigste Vorstellung von diesem Lande und diesen Menschen. Vorzüglich weiß er einem anschaulich zu machen, daß diese Nation mehr als jede andere europäische in gegenwärtigen Genüssen lebt, weil die Milde und Fruchtbarkeit des Himmelsstriches die Bedürfnisse einfacher macht und ihre Erwerbung erleichtert. — Alle ihre Laster und Tugenden sind die natürlichen Folgen einer feurigen Sinnlichkeit. Er eifert sehr gegen die Behauptung, daß in Neapel so viele müßige Menschen seien. Das Kind von fünf Jahren soll dort schon anfangen, zu erwerben; aber freilich ist es ihnen weder nötig noch möglich, ganze Tage, wie wir tun, der Arbeit zu widmen. In Rom ist keine Debauche mit ledigen Frauenzimmern, aber desto hergebrachter mit verheirateten. Umgekehrt ist es in Neapel. Überhaupt soll man in der Behandlung des anderen Geschlechts hier die Annäherung an den Orient sehr stark wahrnehmen. Rom, meint er, müsse sich erst durch einen längeren Aufenthalt den Ausländern empfehlen. In Italien soll sich's nicht teuer und kaum so teuer leben, als in der Schweiz. Die Unsauberkeit sei einem Fremden fast ganz unausstehlich." Körner antwortet darauf: „Freundschaft erwarte ich nicht (zwischen Euch beiden), aber gegenseitige Reibung und dadurch Interesse füreinander." Eigentlich war das ein prophetisches Wort. Körner macht ihm bei Gelegenheit einer Lektüre der Histoire de mon temps den wunderlichen und doch von Schiller nicht zurückgewiesenen Vorschlag zu einem epischen Gedicht aus der Geschichte Friedrichs des Großen. Glücklicherweise ist davon nie etwas ausgeführt worden; es wäre noch mehr Zeit- und Kraftverschwendung gewesen, wie Goethes Achilleis. Recht dagegen hat Schiller, wenn er meint, daß er die Schwierigkeiten, die aus der so nahen Modernität des Sujets entständen, nicht zu fürchten brauche, denn

was gestern geschah, kann schon heute ein Stoff für die Kunst sein, und wenn das Werk mißlingt, so liegt die Schuld am Dichter, dessen unzulängliche Kraft einer Aufgabe aus der Gegenwart gegenüber sich allerdings leichter Blößen gibt, als wenn sie es mit einer in Nebel eingehüllten Vergangenheit zu tun hat, sie liegt nie am Gegenstand. Das Verhältnis mit Charlotte von Kalb geht zu Ende. „Es ist eine Verstimmung unter uns" — schreibt Schiller — „worüber ich Dir mündlich einmal mehr sagen will. Ich widerrufe nicht, was ich von ihr geurteilt habe, sie ist ein geistvolles, edles Geschöpf, ihr Einfluß auf mich aber ist nicht wohltätig gewesen!" Ein neues Rätsel am Schluß, statt der Lösung. Körner ist fruchtbar an Vorschlägen; es kommt noch einer zu historischen Romanen, wie Walter von Montbarri und Hermann von Unna. Diesmal akzeptiert Schiller freilich nicht. Auch Huber, der spätere Mann der Therese Forster-Heyne, der bisher immer, wie ein blasser Schatten, neben den Freunden herlief, tritt hervor, und zwar als Dramatiker mit seinem „Heimlichen Gericht". Bei dieser Gelegenheit spricht Schiller ein köstliches Wort. „Er hat" — sagt er — „keinen dramatischen Stil, sein Fehler ist, daß er sich über einen Gedanken ausschüttet, und das soll man nie." Am Schluß des Bandes realisiert sich für Schiller endlich eine Aussicht. Er wird Professor extraordinarius ohne Fixum und mit der Verpflichtung, vorher zu disputieren. Körner ist damit sehr unzufrieden und meint, Schiller gewinne nichts durch den Professortitel, wohl aber gewinne die Akademie durch ihn.

Wir müssen hier, wo wir von Schiller, dem Strebenden, Abschied nehmen, eine Pause machen. Die spätern Bände führen uns den Mann vor, der weiß, was er will und soll. Sie bieten uns vielfache Gelegenheit, auf den ersten zurückzukommen.

## 2.

### Zweiter Band.

„Mit 1788 hat meine bisherige weltbürgerische Lebensart ein Ende, und ich werde in diesem Jahre als ein unnützer Diener des Staates erscheinen." So beginnt Schiller seinen Neujahrswunsch an Körner, und er hatte Ursache, den Lebensabschnitt mit einem roten Strich zu bezeichnen, denn die Zeit, wo sich zu seinen furchtbaren inneren Kämpfen auch noch die schmählichen äußeren mit Not und Mangel gesellten, war vorüber. Wir können jedoch die Leidensperiode, die jetzt hinter ihm lag, nicht verlassen, ohne uns noch einen kurzen Rückblick zu erlauben und einige Betrachtungen, die für die Gegenwart wichtig sind, an diesen zu knüpfen. Während des ganzen ersten Bandes, der doch eine

beträchtliche Reihe von Jahren umfaßt, sahen wir Schiller nicht aus der Misere herauskommen; dennoch tat er in diesem Zeitraume den Riesenschritt von den Räubern zum Carlos. Dies beweist, daß die innere Entwicklung eines von der Natur hinreichend ausgestatteten Geistes nicht so sehr von der äußeren Lage abhängt, wie man gewöhnlich annimmt, und daß ein jeder sich irrt, der der Welt seine Meisterstücke nur darum schuldig zu bleiben glaubt, weil die Welt ihm seine Reuten schuldig geblieben ist. Jean Paul tat der Armut in seinen lyrisch-idyllischen Romanen sicher zu viel Ehre an, als er sie zu verherrlichen suchte: sie ist ein Fluch unter allen Umständen, und wenn er das enge Schulhaus seines Quintus Fixlein mit holländischer Sorgsamkeit herausputzte, und sich und uns einreden wollte, daß ein anderes, als das Begräbnisfest darin gefeiert werden könne, so ging das eben aus seinem Bedürfnis hervor, sich mit diesem Fluch durch eine poetische Erklärung individuell auszusöhnen, und zeigt nur, wie tief er selbst ihn empfunden hat. Man legt der Armut aber auch umgekehrt zu viel Gewicht bei, wenn man meint, sie könne Talente erdrücken, die nicht auch unter den günstigsten Verhältnissen unbedeutend geblieben wären; das kann sie nicht. Sie hat nur auf die Richtung Einfluß, die die Talente später nehmen; dieser Einfluß ist aber freilich so groß, daß der Mensch, wenn er zum vollen Bewußtsein gelangt, seine ganze sittliche Kraft aufbieten muß, um ihn wieder zu beseitigen, wenn er nicht zeitlebens Unerquickliches hervorbringen will. Jean Paul gelang das nicht, obgleich er weiter kam, als der bis an sein Ende grollende Herder, er blieb beim Selbstbetrug stehen; Schiller tat seine Vergangenheit vollständig in sich ab, und das war sein glänzendster Sieg. Diese Bemerkungen sollen den Staat nicht etwa in seiner bisherigen kalten Gleichgültigkeit gegen seine besten Kräfte bestärken; sie sollen den Literaturhistoriker nur zur Vorsicht ermahnen, wenn es einmal wieder gilt, einer „Hoffnung" die Grabschrift zu setzen, die ohne Erfüllung blieb, weil ein früher Tod, dem Not und Elend vorhergingen, sie erstickte. Man erblickt zwar jetzt in jeder gespitzten Feder einen Gewinn der Literatur, und in jeder zerknickten einen Verlust; man zählt die Schreiber, statt die Leistungen zu wägen, und ist nahe daran, den Wert des Literaturzustandes nach der Masse derer, die er ernährt und beschäftigt, abzuschätzen. Doch man sage, was man wolle, die Literatur hat es nur mit dem Hervorragenden zu tun, sie besteht nur aus Spitzen, und wenn es völlig gelingen sollte, sie, wie man versucht, in eine Art von Kolonie für das geistige Proletariat umzuwandeln, so

ist es mit Kunst und Wissenschaft vorbei. Es ist noch niemals ein so unsinniger Kampf geführt worden, als derjenige ist, den dies Proletariat jetzt gegen das Talent oder, wie es sich auszudrücken beliebt, gegen die „Aristokratie" des Talents zu führen beginnt. Das Vorhandensein dieser „Aristokratie" läßt sich allerdings nicht ableugnen, und ebensowenig kann man es bestreiten, daß sie der Mittelmäßigkeit im Wege steht, d. h. daß sie es ihr erschwert, die Produkte des auf ein Gelüst der Menge spekulierenden Magens, denen mit dem Gehalt jede Existenzberechtigung fehlt, neben den Resultaten eines für Welt und Nachwelt wichtigen, weil sich niemals in gleicher Form wiederholenden geistigen Entwicklungsprozesses geltend zu machen. Doch nur ein mit der größten Gemeinheit der Gesinnung gepaarter Unverstand, nur eine Logik, die dem Affen ebenfalls auch das Recht einräumte, den ihn beschämenden Menschen aus der Welt zu schaffen, nur eine vollkommene Vertierung kann den Schluß daraus ziehen, der doch schon hin und wieder gezogen ward, den Schluß, daß auch der in der Natur der Dinge gegründeten Herrschaft dieser „Aristokratie" ein Ende gemacht werden müsse. Man sei aber nur konsequent, man bleibe nicht stehen, sobald dem eigenen Egoismus genug geschah, sondern gehe weiter! Dann wird man, nachdem man die Talente der Gegenwart zum Schweigen gebracht und die noch gefährlicheren der Vergangenheit durch Omars Radikalmittel beseitigt, allenfalls auch, der Weißbinder und Steinmetzen wegen, die uns übriggebliebenen Statuen des Altertums zerschlagen und die Gemäldegalerien zerstört hat, nicht umhin können, mit dem Selbstmord aufzuhören. Denn, sowie das Talent abgetan ist, tritt der gewöhnliche Menschenverstand, der ja auch nicht jedermanns Sache zu sein pflegt, an seine Stelle und muß, wenn er nicht sein Prinzip aufgeben will, den Platz räumen; das muß aber so fort und fort gehen, bis der letzte Mensch und die erste Bestie als Thronprätendenten zusammenstoßen, wenn nicht dieses unvermeidlichen Ausgangs halber der Anfang noch einmal in Überlegung gezogen und die Überzeugung gewonnen wird, daß die höchste menschliche Tätigkeit sich nicht zum Handwerk erniedrigen läßt, ohne sich in ihr Gegenteil zu verkehren. Die Literatur ist nicht dazu da, die Leute, die nirgends unterzukommen wissen, zu versorgen, und es ist ein besserer Zustand, wenn sie dem Begabtesten das Notwendige versagt, als wenn sie es dem Unbegabten gewährt. Denn das Talent ist nicht, wie die erworbene Fertigkeit, ein Nebenbei, das der Besitzer beiseite wirft und mit etwas Ersprießlicherem vertauscht, wenn es nichts

einträgt; es ist der gesteigerte Mensch in seiner unzerstörbaren Wesenhaftigkeit, und es steht gar nicht in seiner Macht, von sich selbst abzufallen. Es wird daher, ohne nach äußeren Akzidentien viel zu fragen, zu allen Zeiten und unter allen Umständen das seinige tun und den Hauptzweck der Literatur, der Menschheit durch treue Fixierung jedes symbolischen Lebens- und Entwicklungsprozesses zu einem immer klareren Selbstbewußtsein zu verhelfen, stets im Auge behalten; es wird in der dämmernden Idee, die ihm aufgeht, seine Aufmunterung, in der strahlend hervorbrechenden seinen Lohn erblicken, und, des Bedürfnisses wegen, lieber mit Spinoza Brillen schleifen, als mit der Mittelmäßigkeit Leihbibliothekenromane und Hoftheaterstücke verfertigen. Das beweist Schiller, das beweist ein jeder vor und nach ihm, der genannt zu werden verdient, und es ist nicht überflüssig, daran zu erinnern!

Gehen wir jetzt zum zweiten Band über. Der Schluß des ersten zeigte uns Schiller, wie er sich entschloß, in Jena eine Professur der Geschichte zu übernehmen; aus dem Anfang des zweiten ersehen wir, wie er sich vorbereitet. „Diese Woche" — schreibt er — „habe ich fast nichts getan, als Schmidts Geschichte der Deutschen vorgenommen und Pütters Grundriß der deutschen Staatsverfassung, welcher letztere meinen ganzen Beifall hat. Besonders muß sich ihr ganzer Wert alsdann erst ergeben, wenn man durch eine gründliche Geschichte des deutschen Reichs im Detail bereits in den Stand gesetzt ist, diese Resultate gleichsam selbst daraus zu ziehen, und solche also im Pütterschen Buche nur rekapituliert. Das Ganze ist ein sehr klar auseinandergesetztes Gemälde aller allmählichen Fortschritte, welche jede politische und geistliche Macht im Laufe der Geschichte in Deutschland getan hat. Schmidt ist unendlich schätzbar durch die Menge der Quellen, die er benutzt hat, und in seiner Zusammenstellung ist kritische Prüfung; aber er verliert durch seine befangene parteiische Darstellung wieder sehr. Im ganzen freue ich mich doch auf dieses unendliche Feld, das durchzuwandern ist, und die deutsche Geschichte besonders will ich in der Folge ganz aus ihren Quellen studieren." Dabei wird die Überarbeitung und Herausgabe der historischen Memoiren unternommen und Körner zur fleißigsten Teilnahme aufgefordert. Trotzdem entsteht eines der bedeutendsten Gedichte: Die Künstler! und wird Gegenstand sorgfältigster Erörterung. Der Briefwechsel ist gerade an diesem Punkt wieder höchst interessant und instruktiv. Er wirft zunächst auf Schillers dichterische Individualität helles Licht. Wie später im mündlichen Gespräch mit Goethe, so wird das halb entstandene,

halb im Entstehen begriffene Produkt hier in der schriftlichen Unterhaltung mit Körner nach allen Seiten besprochen und infolgedessen beschnitten und ergänzt. Ja, nicht bloß Körner hat Einfluß darauf, auch Wieland und jeder, mit dem Schiller gerade verkehrt. „Nun folgt" — heißt es — „aber ein ganz neues Glied, wozu mir eine Unterredung mit Wieland Anlaß gegeben hatte, und welches dem Ganzen eine schöne Rundung gibt. Wieland nämlich empfand es sehr unhold, daß die Kunst nach dieser bisherigen Vorstellung doch nur die Dienerin einer höheren Kultur sei; daß also der Herbst immer weiter gerückt sei, als der Lenz — und er ist sehr weit von dieser Demut entfernt. Alles, was wissenschaftliche Kultur in sich begreift, stellt er tief unter die Kunst und behauptet vielmehr, daß jene dieser diene. Wenn ein wissenschaftliches Ganze über ein Ganzes der Kunst sich erhebe, so sei es nur in dem Falle, wenn es selbst ein Kunstwerk werde. Es ist sehr vieles an dieser Vorstellung wahr, und für mein Gedicht vollends wahr genug. Zugleich schien diese Idee schon in meinem Gedichte unentwickelt zu liegen, und nur der Heraushebung noch zu bedürfen. Dieses ist nun geschehen. Nachdem also der Gedanke philosophisch und historisch ausgeführt ist, daß die Kunst die wissenschaftliche und sittliche Kultur vorbereitet habe, so wird nun gesagt, daß diese letztere noch nicht das Ziel selbst sei, sondern nur eine zweite Stufe zu demselben, obgleich der Forscher und Denker sich vorschnell schon in den Besitz der Krone gesetzt und dem Künstler den Platz unter sich angewiesen: dann erst sei die Vollendung des Menschen da, wenn sich wissenschaftliche und sittliche Kultur wieder in die Schönheit auflöse." Das beweist aufs schlagendste, was die gründliche Analyse seiner Arbeiten denn auch, freilich zu ihrem großen Nachteil, bestätigt, daß der Schöpfungsakt bei ihm kein reiner war, daß Zeugen und Machen bei ihm nicht unmittelbar zusammenging, sondern weit auseinanderfiel. Es tritt natürlich nicht überall so schneidend hervor, wie bei den Künstlern, einem Produkt, das schon seiner Art nach mehr ein Zeugnis für Schillers gründliche Erkenntnis der Kunst sein muß, als eine über allen Zweifel erhabene künstlerische Tat; es verleugnet sich jedoch fast nirgends ganz und gibt seinen Kompositionen, den dramatischen sowohl, wie den lyrischen, im ganzen und im einzelnen etwas Zwitterhaftes, das ihnen, wie dem Rousseauschen, zwischen glühenden Phantasiegeburten und kalten Verstandeshervorbringungen einen Platz in der Mitte anweist. Der Briefwechsel gibt uns hier aber nicht weniger ein Maß für Körners kritische Kapazität, und zeigt uns, wie weit wir seine Urteile adoptieren dürfen. „Daß

Du die Kunst" — schreibt er — „der wissenschaftlichen Kultur nachsetztest, habe ich nicht gefunden. Die Wahrheit, welche Du für das Urbild der Schönheit erklärst, ist etwas ganz anderes, als die Bruchstücke menschlicher Kenntnisse und die Vorschriften der gemeinen Moral. Ich verstehe darunter das Ideensystem eines vollkommenen Geistes, der keiner dunkeln Begriffe fähig ist, der bloß erkennt, ohne zu empfinden. Ist das Wesen, welches jetzt Mensch ist, bestimmt, sich mit jeder Revolution seiner Existenz jenem Ideal stufenweise zu nähern, so läßt sich behaupten, daß die Entwickelung des Gefühls für Schönheit eine Vorbereitung zu einem künftigen Zustande sei. Es gibt etwas Höheres für denkende Wesen überhaupt, nicht für den Menschen insbesondere. Ausschließendes Bestreben nach Wahrheit beschränkt den Menschen. Erkenntnis ist ihm sparsam zugemessen, fast nur so viel, als für seine anderen Bedürfnisse zureicht. Seine Sphäre zu erweitern, bleibt ihm nichts übrig, als Ahnung durch Phantasie. Gefühl für Schönheit ist es, was das Chaos der Erfahrungen ordnet und zur Ergänzung der Lücken auffordert. Dies ist der Ursprung der erhabensten Systeme, aber zugleich auch der ausschweifendsten Verirrungen der Einbildungskraft. Diese zu verhüten und jene zu bewähren, ist das Geschäft der vollkommenen Kritik. Es gibt aber eine Kritik des Wahren und eine Kritik des Schönen. Die Kritik des Wahren sucht in der Erfahrung die Belege zu den Dichtungen der Phantasie. Die Kritik des Schönen prüft das Ideal als ein Geistesprodukt, unabhängig von Wahrheit, entdeckt seine Mängel und sucht seine Vollkommenheit zu erhöhen. Dieses trifft zusammen mit Deiner und Wielands Idee von dem Ziele der wissenschaftlichen Kultur. Die Kritik des Schönen nämlich ist noch zurück, und sie ist es allein, die die Wissenschaft zum Kunstwerk adeln kann. Ohne sie wird durch die Kritik des Wahren die Schöpfung der Phantasie nur zerstört, und bei allem Gewinn an zuverlässiger Erkenntnis bleibt der ganze Vorrat von Erfahrungen doch immer ein unübersehbares Chaos. Das neue Glied paßt also sehr gut zu dem übrigen Inhalte Deines Gedichts, und nach dem, was Du mir von der Anordnung des Ganzen schreibst, wird meine Erwartung immer höher gespannt. Es kann Dein erstes klassisches Produkt werden. Du kannst kühn alle jetzt lebenden Dichter Deutschlands auffordern, einen Pendant dazu zu liefern." An diesem auffallenden Ausspruch ist vor allem die Unbedingtheit hervorzuheben, mit welcher er hingestellt wird. Gewiß, so wenig Goethe, der Verfasser des Fischers und des Königs in Thule, als Bürger, der Verfasser der Lenore, Schillers Zeitgenossen, wären imstande gewesen, den Künstlern

einen Pendant zu geben. Aber, das spricht nicht für, sondern gegen die Künstler, denn was die anerkannt ersten Meister der lyrischen Poesie nicht machen können, das kann nicht lyrisch sein, das kann höchstens neben anderen auch lyrische Elemente in sich haben. Der Ausspruch war daher jedenfalls zu beschränken, hier auf das Didaktische, und Körner verfiel in den Fehler, die unendliche Kunst mit ihren zahllosen Spielarten der individuellen Richtung seines Freundes zu subsumieren, statt es umgekehrt zu machen. Von diesem Fehler ist er aber nirgends frei; der Kreis, in dem Schiller waltet, ist ihm der Kreis der Kunst an sich, woher es denn kommt, daß er manche Erscheinung entweder gar nicht, oder doch nur halb, nur von der Linie seines Erkenntniskreises durchschnitten, erblickt; in diesem Kreise selbst sieht er dagegen sehr scharf, und wenn Schiller einmal nicht leistet, was in ihm geleistet werden kann, so geht es ihm schlecht. Übrigens ist hinzuzufügen, daß dieser Fehler Körners nicht ausschließlich aus seinem speziellen Freundschaftsverhältnis zu Schiller hervorgegangen ist, sondern ebensosehr aus seinem deutschen Naturell. Denn dem Deutschen müssen vermöge der Grundzüge seines Nationalcharakters Schillers Schwächen als Vorzüge gelten; er liebt das Unbestimmt-Verschwimmende, das eines sein und doch daneben etwas anderes scheinen will, und darum ist Schiller, der ihm nie etwas ganz Exklusives, etwas durchaus nur Poetisches bietet, sein Lieblingsdichter. Es entsteht hier die interessante Frage, ob ein dichterisches Individuum bei einem eintretenden Konflikt der Eigentümlichkeit seines Volks, *für das* es schafft, seine eigene Eigentümlichkeit, *aus der und mit der* es schafft, unterzuordnen hat oder nicht; ich will sie unentschieden auf sich beruhen lassen, aber so viel ist klar, daß es in dem einen Fall auf eine ausgebreitete Wirkung in der *Gegenwart* verzichten, in dem anderen die Quelle seiner Kraft selbst verstopfen und sich die *Zukunft* verengen muß. Wenn Schiller z. B. als dramatischer Dichter, statt seiner bekannten Vorliebe, einen unbesiegbaren Widerwillen gegen alles Sentenzenwesen gehabt und hinreichendes Gestaltungsvermögen besessen hätte, um den Ausfall, der dadurch in der Ökonomie seiner Stücke entstanden wäre, zu decken: was würde, seiner Nation gegenüber die Folge davon gewesen sein? So gewiß er dann vor dem höchsten Forum der Ästhetik ganz anders bestehen würde, wie jetzt, ebenso gewiß würde er drei Vierteile seines großen Publikums verloren haben, denn der Deutsche kann und will nun einmal in den Charakteren eines Dramas nicht eine Art von höherem Alphabet erblicken, aus dem er sich das Lösungswort

selbst zusammensetzen soll; ihm ist eine Figur, der kein Zettel aus dem Munde hängt, sogleich eine rätselhafte, und er wird nie befriedigt, wenn der Poet sich herausnimmt, die Kunst befriedigen zu wollen. Das geht aber im Lyrischen ebenso; ein Bild ohne Unterschrift ist ihm auch hier ein Bild ohne Sinn, deshalb zieht er alles Reflektierende vor, reflektiere es nun, wie Schiller, tief und genial über die Philosophie, oder, wie ein Georg Herwegh, flach und oberflächlich über die Politik, und Körner erwies sich nur als echter Deutscher, wenn er in den Künstlern so lange, bis das Lied von der Glocke kam, die Krone aller Lyrik erblickte. Es fehlt sicher nicht an Leuten, welche mit Rücksicht auf dieses zweifellos feststehende Faktum geneigt sind, die oben aufgeworfene Frage ohne Umstände dahin zu beantworten, daß das Individuum sich unbedingt in den Nationalcharakter schicken müsse. Diese mögen jedoch, ehe sie sprechen, bedenken, daß es ein doppeltes Publikum gibt, ein im Raum beisammenlebendes und ein in der Zeit aufeinanderfolgendes, und daß sich zwischen beiden im Lauf der Jahrhunderte sogar das numerische Verhältnis umkehrt. Heinrich Clauren war in seinen Absichten äußerst faßlich und fand Tausende von Lesern; Heinrich Kleist war es nicht und fand deren wenige; dennoch dürfte es nicht lange mehr dauern, und der Verfasser des Kohlhaas hat auch der Zahl nach ein bedeutenderes Publikum, als der Verfasser der Mimili jemals gehabt hat.

Schiller repliziert auf Körners enthusiastischen Erguß: „Das lyrische Fach, das Du mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und auch undankbarste unter allen. Zuweilen ein Gedicht lasse ich mir gefallen; wiewohl mich die Zeit und Mühe, die mir Die Künstler gekostet haben, auf viele Jahre davon abschrecken. Mit dem Dramatischen will ich es noch auf mehrere Versuche ankommen lassen. Aber mit Goethe messe ich mich nicht, wenn er seine ganze Kraft anwenden will. Er hat weit mehr Genie, als ich, und dabei mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sicherere Sinnlichkeit, und zu allem diesen einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn; was mir in einem Grade, der ganz und gar bis zur Unwissenheit geht, mangelt. Hätte ich nicht einige andere Talente und hätte ich nicht so viel Feinheit gehabt, diese Talente und Fertigkeiten in das Gebiet des Dramas herüberzuziehen, so würde ich in diesem Fache gar nicht neben ihm sichtbar geworden sein. Aber ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellence darin gibt, eben

weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühl' ich die Superiorität, die er und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken; denn eben, je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente oder Erfordernisse mir fehlen, so überzeuge ich mich desto lebhafter von der Realität und Stärke desjenigen Talents, welches, jenes Mangels ungeachtet, mich so weit gebracht hat, als ich schon bin. Denn ohne ein großes Talent von der einen Seite hätte ich einen so großen Mangel von der andern nicht so weit bedecken können, als geschehen ist, und es überhaupt nicht so weit bringen können, um auf Köpfe zu wirken." Dies Urteil in seiner edlen Strenge erinnert an den bekannten Ausspruch, den Lessing einst über sich selbst tat, als bestochene Freunde den großen Dialektiker, dem als solchem bis auf einen gewissen Grad auch die poetischen Formen zugänglich waren, durchaus zum großen Dichter machen wollten. Es ist ein glänzendes Zeugnis für Schillers durchdringende Selbsterkenntnis sowohl, als für seine sittliche Energie und den Adel seines Charakters. Seine unbedingten Verehrer werden freilich nichts darin sehen, als den Ausdruck einer momentanen Stimmung, aber sie irren sich, es ist vollkommen richtig, daß Schiller sich nach der Beschaffenheit seines Talents ein ganz apartes Drama gebildet, und nur dadurch seine außerordentlichen Wirkungen hervorgebracht hat. Den dramatischen Dichter macht vor allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst, zu *individualisiern*, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung *Allgemeines* und *Besonderes* so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz *verdeckt*, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals *nackt zum Vorschein kommt* und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, *völlig vermißt wird*. Von dieser Kunst besaß Schiller nun allerdings zu wenig, und wenn seine Figuren zwischen den mit Notwendigkeit im Basreliefstil gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faser hinab selbständig gewordenen Gestalten der Neueren in der Mitte stehen, so war das keineswegs Absicht, ging keineswegs, wie man glauben könnte, aus einem etwa in höheren Prinzipien begründeten Vermittlungsversuch hervor, sondern war die einfache Folge eines inneren Mangels. Aber eben weil Schiller den Mangel genau kannte, weil er wußte, daß er im „natürlichen" Drama die Rivalen zu scheuen hatte, gereichte er ihm nicht zum Verderben, denn nun steckte er sich die Sphäre so ab, daß derselbe,

wenn auch nicht ganz und gar unbemerkt bleiben, so doch durch den Ersatz, den er dafür bot, hinreichend aufgewogen erscheinen konnte. Er floh zunächst aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorherbestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie, und richtete sich dann dieser Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welchen er sie bevölkerte. Das wurde ihm ohne Widerrede, ja mit Jauchzen und Jubeln, gestattet, und nun hatte er schon gewonnen, nun brauchte er von der Individualisierungskunst nicht mehr, als ihm zu Gebote stand; der blaue Hintergrund seiner idealen Welt, mit den wenigen Wölkchen, die er zuließ, war leicht gemalt, und ebenso leicht waren die durchaus noblen Helden und Heldinnen mit ihrem einseitigen, sich nie verirrenden Pathos hingestellt, die sich in ihr bewegten. Zwar verlor sein Drama eben dadurch auch bis auf einen unberechenbaren Grad an Energie und wurde schwächlich, denn an der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst schlich es sich doch vorbei. Diese besteht nämlich nicht darin, eine ideale Welt in die reale als ein Bild hineinzuhängen und das Bild mit bengalischer Flamme zu beleuchten, sondern darin, diese ideale aus der realen selbst hervorzuarbeiten, und es bedarf wohl nicht erst eines Beweises, daß es leichter sein muß, die letztere zum Rahmen zu erniedrigen, als zum Gemälde zu erhöhen. In dem einen Fall braucht man nur einfach Tabula rasa zu machen, in dem zweiten soll man den Standpunkt so zu nehmen wissen, daß alle Widersprüche sich von selbst und ohne Zutat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflösen, und sicher läßt sich ein blatternarbiges Gesicht schneller schminken, als an einen Ort stellen, wo es in seiner natürlichen Beschaffenheit mit zur Schönheit beiträgt, weil es in einer von einem höheren Gesichtskreis aus gezogenen Linie nur noch einen Punkt neben andern Punkten bildet. Schiller hat seiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtschaft, wie mit Shakespeare, mit dem man ihn früher so oft verglich, und mit keinem mehr, als mit Calderon, mit dem man ihn, so weit ich mich erinnere, noch nie parallelisierte: er übertrifft diesen jedoch, noch ganz abgesehen von den nationalen Verschiedenheiten, unendlich durch die hohe Begeisterung, die ihm innewohnt. Freilich ist auch diese Begeisterung nur ein Beweis mehr für die Richtigkeit des vorhergehenden Räsonnements, denn es ist nicht die des Künstlers, die, eben weil sie auf die Totalität der Welt geht und alles umfaßt, was in ihr lebt und webt, nicht an die Einzelheiten ihre ganze Glut verschwenden kann; es ist die des Menschen, der sich aus der Welt das, was ihm gefällt,

herausnimmt, und sich um das übrige nicht kümmert. Aber die Begeisterung ist echt, sie ist die eines großen Individuums, das nur zum Höchsten in wahlverwandtschaftlicher Beziehung steht und das seine Träume beseelt, indem es sie erzählt, darum reißt sie unwiderstehlich fort und leistet Ersatz für das, was dem Dichter mangelt. Körner antwortet: „Vom lyrischen Fach scheinst Du nicht gerecht zu urteilen oder ihm zu enge Grenzen zu setzen. Ich rechne alle die Mittelgattungen dazu, durch welche es ins Lehrgedicht übergeht. Übrigens bin ich weit entfernt, Dich von dramatischen Arbeiten abzumahnen, und Deine Vergleichung zwischen Dir und Goethe kann ich nicht ganz unterschreiben. Du hast Dich meines Erachtens in Bescheidenheit übersprungen. Daß Goethe mehr Genie habe, als Du, zweifle ich sehr. Aber mehr Kunstfertigkeit in einigen Fächern kann er haben, und diesen Vorzug kannst Du ihm abgewinnen, auch im dramatischen Fache. Was Huber mir neulich über ihn schrieb, hat mir sehr eingeleuchtet. Er glaubt, daß eine gewisse Kälte und ein Mangel an Individualität ihm als Künstler zustatten kommt; und in der Tat ist mir sehr begreiflich, wie eine Darstellung eben dadurch unvollkommener ausfallen kann, daß man sich mehr für seine Ideale, als für seinen schriftstellerischen Ruhm begeistert. Ein Künstler, der mit Wärme arbeitet, erkennt leicht das Bild seiner Phantasie in wenigen hingeworfenen Zügen, und glaubt, daß es jedem anderen ebenso anschaulich sein muß. So entsteht oft eine Skizze statt eines Gemäldes. Der kalte Künstler ist gleichgültig gegen seine Ideen und denkt nur auf die größte mögliche Wirkung bei seinem Publikum. Er fordert alle Kunst der Täuschung auf, und ruht nicht eher, als bis sein Werk die höchste Vollendung erreicht hat.“ Hier steht der helle Kopf ausnahmsweise einmal als Konfusionär da, und eben aus dem Grunde, den ich vorhin anführte, weil Schillers Kreis ihm für den Kreis der Kunst gilt. Goethes höheren Kunstverstand und sein größeres Kunstvermögen setzt er sich zur Kunstfertigkeit herab und tadelt alles, was zu loben wäre, lobt, was er tadeln sollte. Die Begeisterung, die ein Künstler für seine Ideale hegt, kann er nur dadurch beweisen, daß er sie mit allen ihm und der Kunst zu Gebote stehenden Mitteln zu verleiblichen sucht; dadurch, daß jemand verzückt in die Wolken schaut und ausruft: welch eine Göttin erblick' ich! kommt keine Göttin auf die Leinwand. Ja, es ist nicht einmal wahr, daß er selbst eine sieht, er erobert sie sich erst durchs Malen, er würde in seinem ganzen Leben nicht zum Pinsel greifen, wenn sie vor ihm schon alle ihre Schleier abgelegt hätte. Mit den „wenigen hingeworfenen

Zügen" ist es also nichts; sie sind dasselbe, was für den Philosophen eine Notiz im Denkbuch ist. Übrigens kann sich für den nackten schriftstellerischen Ruhm nur ein Narr begeistern, und der wird dann für seine lächerliche Eitelkeit dadurch bestraft, daß er ihn nicht erhält; bei Goethe, dem sie hier imputiert wird, war eine solche Art Begeisterung unmöglich, aber eben, weil er die echte für seine „Ideale" hatte, bot er „alle Kunst der Täuschung" auf, um die Werke, durch die sie auf Welt und Nachwelt wirken sollten, zu vollenden. Eigentlich widerlegt Körner sich selbst gleich im nächsten Brief, wo er die Fortsetzung vom Geisterseher rezensiert. „In Ansehung des Zusammenhangs der Geschichte" — sagt er — „find' ich es sehr natürlich, daß der Armenier jetzt eine Zeitlang verschwindet, weil er dem Prinzen nach dem Schlusse des zweiten Stücks verdächtig geworden ist. Indessen wären vielleicht ein paar Worte nicht überflüssig gewesen, den Leser auf diesen Umstand aufmerksam zu machen, weil mancher doch wohl sich wundert, daß, nach allem, was vorher sich ereignet hatte, jetzt vom Armenier oder Sizilianer gar nicht mehr die Rede ist. Im philosophischen Gespräch ist es Dir, glaub' ich, sehr gelungen, den Zweifel an Unsterblichkeit zu veredeln. Menschenwert und Moralität wird freilich bei dem Systeme des Prinzen gerettet. Aber eine andere Frage wäre, ob dies System zu der damaligen Stimmung des Prinzen paßt? Seine Abhängigkeit von Außendingen und überhaupt alles, was Du für Verderbnis seines Charakters angibst, wird nicht daraus erklärt. Er konnte dieses System haben und übrigens ganz derselbe geblieben sein, der er vorher war: er konnte in der Gegenwart schwelgen, aber auf eine edle Art. Und insofern könnte man vielleicht einwenden, daß dieses Gespräch kein notwendiges Glied des Ganzen und als Episode zu lang wäre. Käme es darauf an, das ganze Gespräch streng zu kritisieren, so würde ich einige Stellen auszeichnen, die dramatisch vortrefflich sind, als: die Allegorie vom Vorhange, einige Stellen vom Genuß der Gegenwart usw.; andere, die philosophisch richtig und sehr schön gesagt sind, als: vom Virtuosen, von Entstehung der Immoralität aus Mangel an Kraft usw.; dagegen aber andere, wo teils die Sophisterei zu sehr überwiegt, teils der Ton zu didaktisch wird. Wie ich mir den dramatisch-philosophischen Dialog denke, muß jeder Trugschluß, jede einseitige und gewagte Äußerung in dem Charakter und der momentanen Stimmung der redenden Person gegründet sein. Dich scheint manchmal eine einzelne Idee selbst interessiert zu haben, und indem Du Dich ihr überließest, vergaßest Du, daß es hier eigentlich bloß darauf ankam, die Denkart

des Prinzen überhaupt zu schildern.“ Allerdings, aber das gilt allenthalben, und gerade darum ist im Kreise der Kunst mit dem ganzen Reichtum eines ausgestatteten Menschengeistes, mit Gedankenfülle und Witz, mit Scharfsinn und Gefühlstiefe noch nichts getan, so schwer das den Tausenden auch begreiflich zu machen sein mag, die im Kunstgebilde nur diese allgemeinen Elemente, soweit sie erkennbar geblieben sind, gewahr werden oder gar nichts erblicken. Es soll eben die Form hinzukommen, die das alles einschmilzt und durch diesen, in seinen Phasen nicht weiter zu verfolgenden Prozeß etwas hervorbringt, was der physiologischen Faser analog ist, zu der die Natur auch nur durch unendliche Metamorphosen gelangt, die in der Spirallinie aufwärts führen. Bald darauf schreibt Schiller: „Ich muß lachen, wenn ich nachdenke, was ich Dir von und über Goethe geschrieben haben mag. Du wirst mich wohl recht in meiner Schwäche gesehen und im Herzen über mich gelacht haben, aber mag es immer. Ich will mich gern von Dir kennen lassen, wie ich bin. Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen! Einholen läßt sich alles Verlorene für mich nun nicht mehr — nach dem Dreißigsten bildet man sich nicht mehr um — und ich könnte ja selbst diese Umbildung vor den nächsten drei oder vier Jahren nicht mit mir anfangen, weil ich vier Jahre wenigstens meinem Schicksale noch opfern muß. Aber ich habe noch guten Mut und glaube an eine glückliche Revolution für die Zukunft.“ Es mag die Menschheit solche Augenblicke haben, doch siegen muß das bessere Gefühl! heißt es im Wallenstein. Rätselhaft ist die Stelle: „Warum müssen wir getrennt voneinander leben? Hätte ich nicht die Degradation meines Geistes so tief gefühlt, ehe ich von Euch ging, ich hätte Euch nie verlassen, oder hätte mich bald wieder zu Euch gefunden. Aber es ist traurig, daß die Glückseligkeit, die unser ruhiges Zusammenleben mir verschaffte, mit der einzigen Angelegenheit, die ich der Freundschaft selbst nicht zum Opfer bringen kann, mit dem inneren Leben meines Geistes unverträglich war. Dieser Schritt wird mich nie gereuen, weil er gut und notwendig war; aber es ist doch eine harte Beraubung, ein hartes Opfer für ein ungewisses Gut!“ Sie ist vielleicht durch Körners ausnehmend klare Natur zu lösen, mit der Schiller, als er mit sich selbst noch nicht ganz fertig war, sich nicht täglich und stündlich zu berühren vermochte;

ich wenigstens wüßte die Degradation des Geistes, die er im Umgang mit seinem Freunde gefühlt haben will, nicht anders zu deuten. Körner war sein Spiegel, aber er mochte sein Bild nur noch selten sehen. Es liegt auch durchaus kein Widerspruch darin, wenn er trotz dieser Erfahrung sich für spätere Jahre aufs lebhafteste wieder ein beständiges Beisammensein wünscht und Schritte dazu tut. Nachdem er mit sich selbst abgeschlossen hatte, mußte ihm willkommen sein, was ihn früher nur niederschlagen konnte: der reine Reflex seines Ichs, aufgefangen und wiedergegeben durch ein ihm Verwandtes! S. 69 schreibt Schiller: „Eigentlich sollten Kirchengeschichte, Geschichte der Philosophie, Geschichte der Kunst, der Sitten und Geschichte des Handels mit der politischen in eins zusammengefaßt werden, und dieses erst kann Universalhistorie sein!" Wann werden wir Geschichtsschreiber erhalten, die konsequent von diesem Prinzip ausgehen! Auch Schlosser ist doch nur ein Anfang. Ein bemerkenswertes Kuriosum findet sich S. 77: „Jemand von hier, der viel Geschmack haben soll und viel Gefühl haben will, bekam auch Die Künstler zu lesen. Ich hatte einige Zeit darauf Gelegenheit, mit ihm zu sprechen. In den Künstlern, fing er an, habe ihm einiges (er akzentuierte, wie ich schreibe) recht wohl gefallen; einiges aber nicht, und besonders wo ein Unterschied zwischen Seele und Körper vorausgesetzt worden sei. (Dieser jemand ist sehr materiell, mußt Du wissen.) Die Verse, komme ihm vor, seien auch gut und fließend. Der Anfang des Gedichts habe ihm mißfallen. Als ich fragte, warum? war die Antwort, die Ursache liege in dem Ausdrucke: O Mensch! Dieses Wort habe eine so häßliche Nebenidee usw. Ich wünsche, Du schriebst mir über dieses Urteil, und bezögest Dich namentlich auf das, was ich Dir anführte. Was ich damit will, sollst Du einmal erfahren. NB. Dieser Mensch wollte und sollte gewissermaßen, und glaubte, mir etwas Angenehmes zu sagen. Er sagte mir selbst ein andermal, er habe ein so lebhaftes Gefühl für Schönheit der Poesie, daß er kaum widerstehen könne, das Buch zu küssen, das ihm gefiele." Man sieht, auch in Weimar war die Arche Noä vollständig beisammen. Körner läßt sich S. 81 vernehmen: „Goethes achten Teil habe ich gelesen. Ich bewundere sein Talent, die mannigfaltigsten Arten von Ton zu treffen. Oft ist dies das einzige Verdienst eines Gedichts. Ideen und Verse sind oft von weniger Bedeutung. Das wichtigste ist wohl das letzte Gedicht: Die Geheimnisse. Ich zerbreche mir sehr den Kopf über dieses Rätsel." Die Geheimnisse, das bedeutendste der Goetheschen Gedichte! Aber in solch einem Verhältnis stehen

selbst durchgebildete Menschen oft zur lyrischen Poesie! Was wird denn durch diese Melodie bewiesen? Danach wird gewöhnlich gefragt, und wenn nicht, so werden Flöte und Dudelsack miteinander verwechselt. Eine wichtige Frage wirft Körner S. 84 auf: „Überhaupt" — schreibt er — „muß ich Dir gestehen, daß ich dergleichen Zierate in Deinen Arbeiten nicht gerne sehe. Du hast einen Hang, Deine Produkte durch Schmuck im einzelnen zu überladen. Manche schöne Idee geht dadurch verloren, daß man sie bloß im Vorübergehen mitnehmen soll, da sie doch die ganze Aufmerksamkeit erfordert. Ideen dieser Art können, deucht mich, nicht die gehörige Wirkung hervorbringen, wenn sie nicht in einem besonderen Kunstwerke als ein einzelnes Ganze in das vorteilhafteste Licht gestellt sind. Interessiert man sich wirklich für die Hauptidee Deines Gedichts, so kann man unmöglich auf alle diese einzelnen Züge so viel Aufmerksamkeit heften, als erfordert wird, um sie ganz zu verstehen. Es ist schade um die Kunst, mit der die Gegenstände in einem dunkeln Hintergrunde ausgeführt sind, wenn der Blick des Betrachters auf die Hauptfigur notwendig gefesselt wird. Freilich begreife ich wohl, daß Reichtum sehr leicht in Üppigkeit ausartet. Aber in der Vermeidung dieses Fehlers besteht auch, deucht mich, eines der wichtigsten Erfordernisse der Klassizität, — jener höheren nämlich, die nicht in der Befriedigung einer pedantischen und konventionellen Kritik, sondern in der größtmöglichen Wirkung der vorhandenen Talente des Künstlers besteht. Das höchste Ziel ist noch nicht erreicht, solange man den Künstler nicht über dem Kunstwerke vergißt, und mehr mit dem ganzen Umfange seiner Ideen überhaupt, als mit einer einzelnen dargestellten Idee beschäftigt wird." Im allgemeinen ist das richtig; es kann sich nur noch um die Anwendung in den sich ergebenden einzelnen Fällen handeln. Hiebei ist nun zweierlei zu berücksichtigen. Einmal muß man nicht vergessen, daß es Geister gibt, die so reich an Gold und Perlen sind, wie andere an Kupfer und an Seemuscheln. Diesen ist nicht zuzumuten, daß sie ihre Schätze wegwerfen und sich nach geringeren Baumaterialien umtun sollen. Sie brauchen, was sie haben, verlangen vom Beschauer aber gar keinen Respekt für die Kostbarkeiten, die sie zu ganz gewöhnlichen Zwecken verwenden, sondern fordern im Gegenteil, daß er sie wie gemeine Steine betrachten und nur den zustande gebrachten Bau ins Auge fassen soll. Er soll auch in der goldenen Wand nur die Wand, auch in der mit Perlen besetzten Tür nur die Tür erblicken. Dann ist nicht zu übersehen, daß das Kunstwerk, wie es in der Totalität unendlich und unerschöpflich

sein muß, in den Einzelheiten wenigstens unendlich und unerschöpflich sein darf. Leuten, die dadurch, daß sie nicht gleich beim erstenmal alles herausnehmen können, in ihrem Genuß gestört werden, ist nicht zu helfen; die müssen aber auch auf einem Spaziergang in Verzweiflung geraten, denn auch den kann man nicht als Botaniker, als Landschaftsmaler und als simpler Naturfreund zugleich machen. Allerdings muß das nicht zur Überladung führen, aber die Überladung geht nie aus der Masse des aufgewendeten Reichtums hervor, einzig und allein aus der Art, wie er gebraucht wird. Vermißt man zwischen der Einzelheit und der Totalität die notwendige Beziehung, so ist sie auf der Stelle da, und fände sich zwischen Millionen von Ziegelsteinen auch nur ein einziger blank gescheuerter Pfenning. S. 90 läßt Schiller den alten braven Bürger Revue passieren. „Bürger war vor einigen Tagen hier, und ich habe seine Bekanntschaft gemacht. Sein Äußerliches verspricht wenig — es ist plan und fast gemein: dieser Charakter seiner Schriften ist in seinem Wesen angegeben. Aber ein gerader ehrlicher Kerl scheint er zu sein, mit dem sich allenfalls leben ließe." Man sieht, er kommt nicht am besten dabei weg, dennoch war er der Verfasser der Lenore und der Pfarrerstochter, eines Gedichts, das, trotz der Peinlichkeit und selbst Trivialität der Komposition, wenn man sie als Ganzes betrachtet, Schilderungen enthält, die die deutsche Literatur in solcher Vollendung und Süßigkeit nur einmal besitzt. Die Natur stattet ihre Lieblinge zuweilen wunderlich aus. Auch unsere Zeit hat einen großen Lyriker, der, wenn er wagte, sich für sich selbst auszugeben, ohne sich durch seinen Reisepaß oder durch einen Bekannten ausweisen zu können, sehr leicht für einen Betrüger gehalten werden würde, und der desungeachtet mit manchem poetischen Heroen früherer Jahrhunderte um die Wette leben wird. S. 93 schreibt Körner: „Ich zweifle, ob Du Talent zur häuslichen Glückseligkeit hast: und in diesem Fall würde ich ein liebenswürdiges Geschöpf bedauern, das Dich durch inneren Wert reizte, aber doch nicht auf immer fesseln könnte." Da Schiller gerade damals mit Heiratsgedanken umging, wie sich bald hernach zeigt, so war das so recht à propos gesagt. Rührend heißt es S. 94: „Eine Schreibkommode habe ich mir selbst machen lassen, die mir zwei Karoline kostet. Dies ist, wonach ich längst getrachtet habe, weil ein Schreibtisch doch mein wichtigstes Möbel ist, und ich mich immer damit habe behelfen müssen." Schiller jubelt, weil er es endlich zum Besitz eines anständigen Schreibtisches gebracht hat. Das ist ein Farbenstrich mit zur vollkommensten Welt. Glänzend

war der Beginn seiner Vorlesungen. „Das Reinholdsche Auditorium" — schreibt er — „bestimmte ich zu meinem Debüt. Es hat eine mäßige Größe, und kann ungefähr achtzig sitzende Menschen, etwas über hundert in allem fassen. Ob es nun freilich wahrscheinlich genug war, daß meine erste Vorlesung der Neugier wegen eine größere Menge Studenten herbeilocken würde, so kennst Du ja meine Bescheidenheit. Ich wollte diese größere Menge nicht gerade voraussetzen, indem ich gleich mit dem größten Auditorium debütierte. Diese Bescheidenheit ist auf eine für mich sehr brillante Art belohnt worden. Meine Stunden sind abends von sechs bis sieben. Halb sechs war das Auditorium voll. Ich sah aus Reinholds Fenster Trupp über Trupp die Straße heraufkommen, welches gar kein Ende nehmen wollte. Ob ich gleich nicht ganz frei von Furcht war, so hatte ich doch an der wachsenden Anzahl Vergnügen, und mein Mut nahm eher zu. Überhaupt hatte ich mich mit einer gewissen Festigkeit gestählt, wozu die Idee, daß meine Vorlesung mit keiner anderen, die auf irgendeinem Katheder in Jena gehalten worden, die Vergleichung zu scheuen brauchen würde, und überhaupt die Idee, von allen, die mich hören, als der Überlegene anerkannt zu werden, nicht wenig beitrug. Aber die Menge wuchs nach und nach so, daß Vorsaal, Flur und Treppe vollgedrängt waren, und ganze Haufen wieder gingen. Jetzt fiel es einem, der bei mir war, ein, ob ich nicht noch für diese Vorlesung ein anderes Auditorium wählen sollte. Grießbachs Schwager war gerade unter den Studenten, ich ließ ihnen also den Vorschlag tun, bei Grießbach zu lesen, und mit Freuden ward er aufgenommen. Nun gab es das lustigste Schauspiel. Alles stürzte hinaus und in einem hellen Zuge die Johannisstraße hinunter, die, eine der längsten in Jena, von Studenten ganz besäet war. Weil sie liefen, was sie konnten, um im Grießbachschen Auditorium einen guten Platz zu bekommen, so kam die Straße in Alarm und alles an den Fenstern in Bewegung. Man glaubte anfangs, es wäre Feuerlärm, und am Schlosse kam die Wache in Bewegung. Was ist denn, was gibt's denn? hieß es überall. Da rief man sich zu: der neue Professor wird lesen. Du siehst, daß der Zufall selbst dazu beitrug, meinen Anfang recht brillant zu machen. Ich folgte in einer kleinen Weile, von Reinhold begleitet, nach; es war mir, als wenn ich durch die Stadt, die ich fast ganz zu durchwandern hatte, Spießruten liefe." O Humor des Weltgeistes! Der Lehrer der Jahrtausende glaubt Spießruten zu laufen, während er sich in sein Auditorium begibt, um neugierigen Studenten einen Vortrag über Geschichte zu halten.

Körner gibt Seite 110 ein sehr gutes Urteil ab über den „Stolz der Franzosen", über Racine. „Racine zu lesen ist wirklich ein heldenmütiger Entschluß, sobald man eins oder zwei von seinen Stücken kennt. Ich habe mir alle Mühe gegeben, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Sprache und Versifikation sind auch gewiß vortrefflich; und vorausgesetzt, daß diese Gattung nun einmal von der Mode gestempelt war, so ist Racine immer ein braver Künstler, und seine Werke tragen das Gepräge der Vollendung oder einer konventionellen Klassizität. Aber ein Genie war er nicht, sonst wäre es ihm unmöglich gewesen, die Sphäre der Kunst so eng zu beschränken, und sich mit der unausstehlichen Monotonie auszusöhnen, die in seinen Charakteren, Situationen und in der Art des Ausdrucks herrscht." Jawohl! Zwischen dieser konventionellen Klassizität und der echten ist der Unterschied unermeßlich! Die eine ist ganz ein Produkt der Freiheit, die andere ist es nur halb; die eine verlangt nichts, als ein Individuum, das auch im ästhetischen Gebiet ein *sittliches* ist und sich kultiviert, soweit es kann; die andere setzt mit Notwendigkeit ein *großes* Individuum voraus. Doch ist auch die konventionelle Klassizität nicht zu verachten, und es wäre namentlich unserer Zeit, die sich in Vernachlässigung derselben ganz besonders gefällt, zu wünschen, daß sie sich davon wieder überzeugte. Wie es nach Böttigers in diesem Punkt glaubwürdigen Memoiren in Weimar eine Periode gab, wo jeder aus Deutschland eintreffende Vagabond, der seine Liederlichkeit durch einen abgetragenen Rock und durch zerrissene Stiefel dokumentieren konnte, sich für ein Genie ausgeben zu dürfen glaubte, so bildet sich jetzt jeder mittelmäßige Kopf ein, er brauche nur schlechte, d. h. holperige Verse zu machen, und eine aller Logik ermangelnde, dafür aber freilich blumen- und phrasenreiche Prosa zu schreiben, um seine Genialität außer Zweifel zu setzen. Man möchte Nicolai und Gottsched mit ihrem reinlichen und *ehrlichen* Stil, der die Geistesarmut doch wenigstens nicht durch einen künstlich erzeugten Nebel zu verhüllen sucht, zurückrufen, wenn man den Gallimathias, der sich den modernen nennt, verdauen soll. *Wir haben jetzt mehr als ein Schock Poeten, deren ganze sogenannte Poesie auf ihrem Denkunvermögen beruht*, auf ihrer Unfähigkeit, den Gedanken aus der rohen Schale der Vorstellung herauszulösen, und aus der daraus für sie entspringenden Notwendigkeit, sich verworren und schief auszudrücken; es gibt vielleicht kein drohenderes Zeichen der einbrechenden Barbarei, als darin liegt, daß einige von diesen sich wirklich eine Art von Zelebrität erworben haben. *Was noch nicht einmal Gedanke*

geworden, was Vorstellung geblieben ist, gilt für Anschauung, als ob niemand mehr eine Ahnung davon hätte, daß die Anschauung den Gedanken und die Vorstellung zugleich umfaßt und nur darum schwerer ins Gewicht fällt, als beide einzeln für sich, und dennoch zieht man nicht die sich so ganz von selbst ergebende Konsequenz, dennoch setzt man den Kindern keine Lorbeerkronen auf, die doch auf diesem Standpunkt als die ersten Poeten der Welt erscheinen müssen, als die wahren Repräsentanten der Naivität, die das logische Gesetz in sich nicht einmal erst abzutun brauchen, weil sie es noch gar nicht kennen. Dem allen würde durch ein redliches Streben nach konventioneller Klassizität abgeholfen, da aber die im vorhergehenden von mir charakterisierten Dichter mit ihren Fehlern auch ihre Vorzüge, d. h. diejenigen Eigenschaften, die der Unverstand so zu nennen beliebt und die mit jenen völlig identisch sind, verlieren, also zu existieren aufhören würden, wenn sie sich eines solchen Strebens befleißigten, so werden sie sich wohl hüten, das zu tun. Es ist dann nur zu wünschen, daß das Publikum wieder zur Besinnung komme.

S. 113 schreibt Schiller: „Wegen des Verplemperns kannst Du ganz sicher sein; ich habe hier alles die Musterung passieren lassen und meine ganze Freiheit beisammen behalten.“ Man sieht, er betrieb alles mit Eifer, auch die Herzensangelegenheiten. Jetzt sehen sich die Freunde seit langer Zeit zum ersten Male wieder, aber, wie es scheint, ohne sich besonders aneinander zu erquicken. „Daß Du Dich“ — schreibt Körner — „unseres letzten Beisammenseins mit Vergnügen erinnerst, war mir um desto lieber zu lesen, daß ich wirklich schon auf den Gedanken gekommen war, als ob diese Zusammenkunft uns mehr entfernt, als genähert hätte. Du wirst mich verstehen und kannst mir glauben, daß ich auch Dich verstanden habe. Das hat mich manchmal verstimmt, und gleichwohl konnte ich mich zu keiner Erklärung entschließen. Ich war mir keiner Schuld bewußt, glaubte keiner Rechtfertigung zu bedürfen, und eben deswegen ärgerte es mich, daß Du mich mißverstehen konntest.“ Schiller verliert nun doch seine Freiheit, welche in Jena auf dem ersten Ball nicht gleich eingebüßt zu haben er kurz zuvor noch so stolz war. „Eine sonderbare Sache, die ich Dir ein andermal schreiben will und überhaupt ungern schreibe, hat mir noch außerdem eine starke Diversion gegeben. Wie gern hätte ich Dich dabei zu Rate gezogen! Sie betrifft mein neues Verhältnis mit L. L.; vielleicht wirst Du Dir die Hauptsache zusammensetzen.“ Körner hat in Weimar Verbindungen angeknüpft, die auf eine dortige Anstellung

abzielen. Charakteristisch für die Weimarer Zustände ist, was Schiller ihm bei dieser Gelegenheit schreibt. „Äußere Schwierigkeiten wirst Du schwerlich finden, und Du für Deinen Teil wirst bei dem Tausche offenbar gewinnen, aber von Deiner Frau und Dorchen bin ich es weniger gewiß. Ich habe während Eures Weimarischen Aufenthaltes nicht müßig zugesehen, und glaube einige Bemerkungen gemacht zu haben, die in Anschlag gebracht werden müssen. Für die Frauen wird sich schwerlich ein Zirkel finden: die Bürgerlichen sind gar zu erbärmlich, und mit dem Adel geht es nicht lange gut. Ich könnte dies letztere mit triftigen Gründen belegen, aber erlaß mir sie. Wenigstens, bis die beiden das Geheimnis gefunden haben, wie man es mit dem Adel halten muß, um nur Vergnügen aus seinem Umgange zu schöpfen, stehe ich nicht für unangenehme Szenen. Was Dich betrifft, so wirst Du hoffentlich die Bekanntschaft mit Goethe und Herder bald auf ihren wahren Wert herabsetzen lernen; aber mit aller Vorsicht wirst Du dem allgemeinen Schicksal nicht entgehen, das noch jeder erfuhr, der sich mit diesen beiden Leuten liierte. Dein engerer Zirkel wird sich, wie ich voraussehe, bald auf Voigt und allenfalls noch auf Bode einschränken." Herder tritt zur Abwechslung auch wieder einmal hervor. „Herder" — heißt es S. 123 — „hat vor einiger Zeit einen unverzeihlich dummen Streich gemacht. Seit seiner Zurückkunft aus Italien hatte er nicht gepredigt, weil er erst abwarten wollte, ob er bleiben würde. Wie nun seine Sache entschieden war, so bestieg er zum ersten Male die Kanzel wieder; alles kam in die Kirche, selbst von Jena aus, und war voll Erwartung — er predigte über sich selbst und in Ausdrücken, die seinen Feinden gewonnenes Spiel über ihn gaben und alle seine Freunde zum Schweigen brachten. Das Te Deum wurde gesungen mit einem Text, der auf ihn gemacht war und in den Kirchstühlen ausgeteilt wurde. Alles ist aufgebracht und hat diese Komödie äußerst anstößig gefunden." Überhaupt gibt der Briefwechsel über diesen problematischen Charakter viel Licht. Von höchster Wichtigkeit ist Schillers nachfolgende Äußerung: „Wir Neueren haben ein Interesse in unserer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat, und dem das vaterländische Interesse bei weitem nicht beikommt. Das letzte ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz anderes Interesse ist es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menschen vorging, dem Menschen wichtig darzustellen. Es ist ein armseliges kleines Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren,

zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stillestehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen, als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist. Ist eine Geschichte (von welcher Nation und Zeit sie auch sei) dieser Anwendung fähig, kann sie an die Gattung angeschlossen werden: so hat sie alle Requisiten, unter der Hand des Philosophen interessant zu werden — und dieses Interesse kann jeder Verzierung entbehren." Das ist unwiderleglich, wie hart es auch in unseren Tagen bestritten werden mag. S. 130 meldet Körner: „Hier ist ein Stück von Kotzebue: Menschenhaß und Reue, aufgeführt worden, das in Leipzig sehr gefallen hat; ein elendes Produkt in Ifflands weinerlicher Manier, aber ohne einen Funken von Ifflands Talent." So wird der Sternenhimmel endlich voll. An der Universität häufen sich für Schiller die Verdrießlichkeiten; sein Privatkollegium, daß ihm Geld einbringen soll, wird so spärlich besucht, wie sein Publicum zahlreich, und seine gelehrten Kollegen benehmen sich niederträchtig gegen ihn. Er hat große Neigung, wieder zurückzutreten, nur die Rücksicht auf seinen alten Vater, der für seinen Sohn alle Hoffnung auf Jena gesetzt hat, hält ihn ab. Er harrt aus; Karl August bewilligt ihm, „verlegen, nicht mehr geben zu können", eine Pension von zweihundert Talern, und nun kommt es zur Heirat mit Lotte Lengefeld. Bei dieser Gelegenheit gibt es wieder eine Verstimmung zwischen den Freunden, über die man nicht klar wird, weil hier ein Brief von Körner zu fehlen scheint. Schiller schreibt: „Meinen letzten Brief, worin ich Dir von der Pension schrieb, hast Du, hoffe ich, längst erhalten. Die kluge Miene, die Du in dem Deinigen annimmst, hat mich belustigt. Traue mir zu, daß die zwei Jahre, die ich gehabt habe, meine künftige Frau in Rücksicht auf mich kennen zu lernen, und in eben dieser Rücksicht gegen andere zu stellen, nicht verloren gewesen sind. Wem sollte ich es weniger sagen, als Dir, daß in Fällen dieser Art allgemeine Urteile nichts heißen, daß die Individualität allein dabei Richterin sein kann. Ich weiß wohl, daß unter zehn, die heiraten, vielleicht neun sind, die ihre Frauen um anderer willen nehmen; ich wählte die meinige für mich. Mir scheint, es begegnete Dir diesmal mit mir, was schon einigemal geschah: Du hast Dich über mich geirrt, weil Du zu wenig Gutes von mir hofftest. Ich bin bei diesem ganzen langen Vorfall mit meinem Kopf und meinem Herzen sehr zufrieden, aber mir kommt vor, Du konntest den Maßstab nicht sogleich wiederfinden, mit dem ich zu

messen bin — und jeder kann doch nur mit dem Maßstabe gemessen werden, den man von ihm selbst genommen hat. Wenn ich vielleicht als Liebhaber, wie Du sagst, zu hoch in den Wolken stand, um meinen Gegenstand gut zu sehen, so stelltest Du Dich vielleicht diesmal etwas zu tief auf den Boden. Es wird gar nicht an Gelegenheiten fehlen, die Dich bekehren werden — und vielleicht gestehst Du Dir dann selbst, ein schönes Herz und eine feingestimmte Seele darum nicht gefunden zu haben, weil Du diese Eigenschaften bei Deinen Forderungen übersahst. Indessen, wozu diese Worte? Die Zeit wird es ja wohl lehren. Aber es ist mir zu vergeben, daß ich gerade Dich am wenigsten unter allen Menschen über ein Wesen im Irrtum lassen will, von dem ich einen so wichtigen Teil meiner Glückseligkeit erwarte." Das ist alles richtig, aber man sieht nicht ab, worauf es sich bezieht, denn in keinem der vorhergehenden Körnerschen Briefe kommt der Liebhaber, der zu hoch in den Wolken stand, vor. Körner antwortet ebenso schlagend. „Meine Klugheit konnte Dir als Bräutigam nicht erbaulich sein, aber Du hast mich doch falsch verstanden. Ich sage bloß, daß ich kein kompetenter Richter über den Wert Deiner Gattin bin, daß ich sie zu wenig gesehen habe, und daß ich mich jetzt bloß freue, weil Du Dich freust, nicht aus eigener Überzeugung. Ich mochte Dir nichts heucheln, was ich nicht empfand, und konnte nicht ganz schweigen, ohne kalt zu scheinen. Von Übersehen kann bei mir gar nicht die Rede sein. Was habe ich von dem, das Dich gefesselt hat, in einem halben Tage sehen sollen, während daß Du mit Deiner Geliebten allein sprachst? Also sei gerecht gegen mich und verkenne mich nicht." Die Spannung löst sich auf eine Weise, wie es sich unter sittlichen Menschen gebührt. „Ich freue mich" — schreibt Körner — „Deiner jetzigen Freude, aber ich glaube auch, Grund zu haben, von dieser Verbindung viel für Dein künftiges Leben zu hoffen. Du hast nach Deinen individuellen Bedürfnissen ohne ärmliche Rücksichten eine Gattin gewählt, und auf keinem anderen Wege war es Dir möglich, den Schatz von häuslicher Glückseligkeit zu finden, dessen Du bedarfst. Du bist nicht fähig, als ein isoliertes Wesen bloß für selbstsüchtigen Genuß zu leben. Irgendeine lebhafte Idee, durch die ein berauschendes Gefühl Deiner Überlegenheit bei Dir entsteht, verdrängt zwar zuweilen eine Zeitlang alle persönliche Anhänglichkeit; aber das Bedürfnis, zu lieben und geliebt zu werden, kehrt bald bei Dir zurück. Ich kenne die aussetzenden Pulse Deiner Freundschaft; aber ich begreife sie, und sie entfernen mich nicht von Dir. Sie sind in Deinem Charakter notwendig und mit anderen Dingen

verbunden, die ich nicht anders wünschte. Mit Deiner Liebe wird es nicht anders sein; und Deiner Gattin, wenn ich vertraut genug mit ihr wäre, um eine solche Äußerung wagen zu dürfen, würde ich nichts Besseres an ihrem Vermählungstage wünschen können, als das Talent, Dich in solchen Momenten nicht zu verkennen.“ Und Schiller erwidert: „Du gibst mir und denen, welche Deinen Brief zu sehen bekommen werden, einen Aufschluß über mich, der mir um seiner Wahrheit und um Deiner Billigkeit willen sehr willkommen war. Hast Du die Erfahrung von unterbrochenen Freundschaftsgefühlen aus unserem Verhältnis genommen, so tust Du mir vielleicht doch unrecht, wenn Du die Ursache davon ganz allein in mir, und gar nicht in äußerlichen Vorfällen suchst, die den freien Lauf meiner Empfindungen nicht selten verlenkt oder aufgehalten haben. Ich darf mir nicht selbst unrecht tun und von der Entschuldigung Gebrauch machen, womit Du mir entgegenkommst. Meine Freundschaft hat nie gegen Dich ausgesetzt, das Wandelbare in meinem Wesen kann und wird meine Freundschaft zu Dir nicht treffen; sie, die selbst davon, wie Du auch immer gegen mich handeln möchtest, unabhängig ist. Ich könnte mich überreden, daß ich Dir aufgehört hätte, etwas zu sein, daß Deine Vorstellungs- und Empfindungsart einen Gang genommen hätten, auf dem sie der meinigen nicht leicht mehr begegneten; aber Du hättest es in Deiner Gewalt, in jedem Augenblicke mein Vertrauen zu Dir und die ganze Harmonie unter uns wieder herzustellen. Unterbrechungen, welche meine innere Tätigkeit in unserer Freundschaft zu machen schien, oder ferner scheinen möchte, können bloß die Äußerungen derselben treffen — und solche Unterbrechungen schaden ihr nichts; vielmehr bringen sie mich mit einem größeren Reichtum und mit einem geübteren Gefühl zu unserer Freundschaft zurück. Laß es immer als eine feste Wahrheit bei Dir gelten, was Du Dir selbst in Deinem letzten Briefe sagtest, daß der Dichter dem Freunde keinen Abbruch tut, und sei versichert, daß an der genialischen Flamme, an welcher ein Ideal reifen kann, die Freundschaft niemals verdorret.“ Damit ist alles getan. Körner macht jetzt sein erstes und letztes Gedicht, von dem im Briefwechsel die Rede ist, und rezensiert es, obgleich Schiller es mit großer Milde aufnimmt, äußerst scharf. Er zweifelt, ob es eins ist, und fragt: „Sollte man nicht sagen können: solange der Gedanke bloß philosophisch (abstrakt, nicht dramatisch unter besonderen Verhältnissen, sondern im allgemeinen wahr) ist, so entsteht kein Gedicht, auch durch eine noch so dichterische Einkleidung. Der Gedanke selbst muß individualisiert werden, muß

das Resultat eines besonderen Charakters, besonderer Umstände sein, muß dies durch Einseitigkeit und Übertreibung verraten." Ohne allen Zweifel, denn das Dichten ist nicht ein unklares Denken, sondern ein gesteigertes Leben. S. 185 schreibt Schiller: „Seitdem ich eine Frau habe, kupple ich gern." Er beweist das auch gleich durch die Tat, denn er bemüht sich in demselben Brief, der diese Äußerung enthält, zugleich eine Prinzessin und Körners Schwägerin an den Mann zu bringen. S. 187 erfahren wir, daß er in Jena im Sommer 1790 auch ein Publicum über die Tragödie, und zwar aus dem Stegreif, gelesen hat; es ist wahrscheinlich eine Vorarbeit für seine Abhandlungen gewesen. Überraschend ist folgendes: „Funk" — schreibt Körner — „sagt mir, daß Du mit dem Faust nicht zufrieden bist. Freilich finde ich auch Ungleichheiten darin, und gewiß sind die einzelnen Szenen zu sehr verschiedenen Zeiten gemacht. Aber mich freut doch vieles, besonders die Hauptidee, daß Faust durch Charakter immer eine höhere Art von Wesen bleibt, als Mephistopheles; wenngleich dieser ihm an Vorrat von Ideen, an Erfahrung, an Gewandtheit überlegen ist." Man möchte glauben, Schiller hätte den zweiten Teil des Faust vorausgesehen, dies wunderliche Gefäß, worin Goethe seine geistige Notdurft verrichtet, d. h. sich seiner aufgespeicherten Gedanken und Meinungen über dies und das entledigte, was nur durch einen Spinnwebsfaden mit dem Gedicht zusammenhängt. Der erste Teil hat doch wirklich kaum einen Fehler, als den, daß er den zweiten hervorgerufen hat. Übrigens behagt Goethe den Freunden auch persönlich nicht; doch das ändert sich, sobald er ihnen menschlich näher tritt. „Goethe" — schreibt Körner S. 202 — „ist acht Tage hier gewesen, und ich habe viel mit ihm gelebt; es gelang mir, ihm bald näher zu kommen, und er war mitteilender, als ich erwartet hatte. Wo wir die meisten Berührungspunkte fanden, wirst Du schwerlich erraten. — Wo sonst, als — im Kant! In der Kritik der teleologischen Urteilskraft hat er Nahrung für seine Philosophie gefunden. Doch haben wir nicht bloß philosophiert; wenigstens nicht bloß über Natur. Seine Begriffe von Stil und Klassizität in der Kunst waren mir sehr interessant, und ich suche sie mit meiner Theorie der Ideale zu vereinigen. Hier waren wir auf ganz verschiedenen Wegen; aber in seinem Gesichtspunkte ist viel Fruchtbares, das ich bis jetzt übersehen hatte." Schiller antwortet hierauf: „Goethe hat uns viel von Dir erzählt, und rühmt gar sehr Deine persönliche Bekanntschaft. Er fing von selbst davon an, und spricht mit Wärme von seinem angenehmen Aufenthalt bei Euch und überhaupt auch

in Dresden. Mir erging es mit ihm, wie Dir. Er war gestern bei uns, und das Gespräch kam bald auf Kant. Interessant ist's, wie er alles in seine eigene Art und Manier kleidet und überraschend zurückgibt, was er las; aber ich möchte doch nicht gern über Dinge, die mich sehr nahe interessieren, mit ihm streiten. Es fehlt ihm ganz an der herzlichen Art, sich zu irgend etwas zu bekennen. Ihm ist die ganze Philosophie subjektivisch, und da hört denn Überzeugung und Streit auf. Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz; sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel. Aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Direktionen, und strebt, sich ein Ganzes zu erbauen — und das macht mir ihn zum großen Mann." Dann setzt er hinzu: „Übrigens ergeht's ihm närrisch genug. Er fängt an, alt zu werden, und die so oft von ihm gelästerte Weiberliebe scheint sich an ihm rächen zu wollen. Er wird, wie ich fürchte, eine Torheit begehen, und das gewöhnliche Schicksal eines alten Hagestolzen haben. Sein Mädchen ist eine Mamsell Vulpius, die ein Kind von ihm hat und sich nun in seinem Hause fast so gut als etabliert hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er sie in wenigen Jahren heiratet. Sein Kind soll er sehr lieb haben, und er wird sich bereden, daß, wenn er das Mädchen heiratet, es dem Kinde zuliebe geschehe, und daß dieses wenigstens das Lächerliche dabei vermindern könnte." Dergleichen Stadtgeträtsch über einen Goethe, durch einen Schiller wiederholt, ist auch nicht uninteressant. Nicht genug zu beherzigen ist, was Körner S. 210 über Kritik sagt: „Seine Kritik sieht noch zu sehr an Dir hinauf, und ich glaube, daß es eine Kritik mit Begeisterung gibt, wobei man auf den größten Künstler herabsieht. Der Kritiker wird alsdann Repräsentant der Kunst, er erhält seine Würde von ihr, nicht durch sich selbst. Je größer das Talent des Künstlers, desto höher die Forderungen seines Richters. Solche Kritiken sind freilich nicht jedermanns Ding, und wer dazu taugt, mag lieber selbst etwas schaffen. Aber alle andere Art von Rezension verwüstet den echten Geschmack, anstatt ihn zu bilden." Jawohl, und glücklich ist die Zeit, die einen Kritiker erstehen sieht, wie Körner ihn hier verlangt: einen Geist, in dem die Kunsterkenntnis so spezifisch hervortritt, wie im echten Dichter das Kunstvermögen. Einen solchen besitzen wir in Rötscher. Schiller gibt jetzt seinen Menschenfeind für immer auf, entschließt sich, der erste Geschichtschreiber der Deutschen zu werden, und denkt an einen deutschen Plutarch. Körner zeigt, daß er sich nicht umsonst mit Goethe berührt hat. „Das

Objektive in aller Art von Kunst" — schreibt er — „wird mir immer werter. In diesem scheint mir die wahre Klassizität enthalten zu sein; dasjenige, was einem Kunstwerke Unsterblichkeit gibt. Das Subjektive ist von der besonderen Denkart oder Stimmung des Künstlers und sein Wert davon abhängig, ob er ein Publikum findet, dessen Denkart und Stimmung mit der seinigen sympathisiert. Das Kunstwerk soll durch sich selbst existieren, wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht. Hat er ihm einmal Leben gegeben, so dauert es fort, auch wenn der Erzeuger nicht mehr vorhanden ist; und hierdurch unterscheidet sich eben ein Aggregat von Elementen, die einzeln als Produkte eines höheren geistigen Lebens ihren Wert haben, von einem organisierten Ganzen, wo Teil und Ganzes gegenseitig Mittel und Zweck sind, wie bei den organisierten Naturprodukten. Diese Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte, und diese Vervielfältigung des Lebens im einzelnen bei der möglichsten Harmonie des Ganzen unterscheidet Klassizität von Chaos und Leerheit: — dies ist mein neueres ästhetisches Glaubensbekenntnis."

Schiller muß, seiner Brust wegen, die öffentlichen Vorlesungen aufgeben, er hat eine schwere Krankheit zu bestehen und ist von nun an beständig leidend. Doktor Erhard, der durch Varnhagens Biographie bekannte Kantianer, taucht auf und wird von Schiller warm belobt. Bürger, durch Schillers allerdings harte Kritik verletzt, benimmt sich würdelos, und bestätigt dadurch wider seinen Willen den schärfsten Ausspruch dieser Kritik, daß er sich als Individuum nicht genügend kultiviert habe. Kotzebues Glück beim Theaterpublikum macht Körnern dies Publikum verächtlich; was würde er von den Direktionen gesagt haben, wenn er geahnt hätte, daß sie Menschenhaß und Reue noch nach fünfzig Jahren wieder aufs Repertoire bringen würden, ohne sich auf die Sympathien des Publikums berufen zu können! Schillers Stanzenübersetzung aus dem Virgil entsteht und veranlaßt Körner, von ihm noch einmal lebhaft ein episches Gedicht zu wünschen und ihm als Gegenstand, anstatt des aus seiner und des Dichters eigener Gunst gefallenen Friedrichs des Großen, die Erziehung des Menschengeschlechts vorzuschlagen. Schiller meint, ein philosophisches Thema eigne sich durchaus nicht für die Poesie, und bestimmt sich für Gustav Adolph. Körner mißbilligt die Wahl nicht, glaubt jedoch, daß Julian, der Apostat, sich noch besser zum Helden qualifiziere. Da Schillers Geist ein durchaus dramatischer war, so konnte natürlich aus der Sache nichts werden. Übrigens ist es charakteristisch, zu erfahren, warum er den Gedanken

an die Fridericiade fahren ließ; er kann Friedrich als Charakter nicht lieb gewinnen! Noch immer plagt er sich mit Schulden und ist nun kränklich obendrein; da kommt auf einmal Hilfe, und zwar aus Dänemark. Der Prinz von Augustenburg und der Graf Schimmelmann bieten ihm auf drei Jahre jährliche tausend Taler an, ohne ihm dafür die geringste Verpflichtung aufzuerlegen. Das werde nimmer vergessen; in Deutschland wäre es keinem Fürsten in den Sinn gekommen. Nun atmet er frei auf, schafft sich eigene Pferde an und wirft sich, nicht länger gezwungen, um Lohn zu arbeiten, in die Kantsche Philosophie; entschlossen, sie zu ergründen, und sollte es auch drei Jahre kosten. Interessant ist seine Ansicht über die Preßfreiheit, die sich S. 301 findet: „Übrigens bin auch ich von gewissen Grenzen der schriftstellerischen Freiheit überzeugt; nur glaube ich nicht, daß sie durch gesetzlichen Zwang, sondern durch Veredlung des Geschmacks bewirkt werden müssen. Zerstören ist ein unwürdiges Geschäft für eine ausgezeichnete Kraft, solange es noch irgend etwas zu schaffen gibt. Daher die Achtung vor jedem Keim des Lebens im Kopf und Herzen, die nach meinen Begriffen zu einem menschlichen Ideale gehört. Daher eine weise Schonung gegen Meinungen, Empfindungen, Einrichtungen usw., die einen Keim von Menschenwert enthalten, der einer Entwickelung würdig ist.“ Die Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen und Wallenstein regen sich in ihm; er bestimmt sich, so groß seine Ungeduld auch ist, sich als Poet einmal wieder zu prüfen, doch zunächst für die Ausführung der Briefe, weil er glaubt, daß die größere Klarheit in den Prinzipien, zu der er dadurch gelangen muß, dem Drama zustatten kommen wird. Bei dieser Gelegenheit macht er ein höchst merkwürdiges Selbstgeständnis: „Oft widerfährt es mir, daß ich mich der Entstehungsart meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme. Man sagt gewöhnlich, daß der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. Was mich antrieb, die Künstler zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So war's beim Carlos selbst.“ Der historische Taschenkalender, welcher die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges brachte, soll fortgesetzt werden; der Verleger wünscht es. Schiller hat keine Lust dazu und schlägt Körner, der inzwischen um eine Erbschaftshoffnung ärmer geworden ist und die Lücke im Haushaltsetat durch Schriftstellerei decken will, die Arbeit vor; er will sich selbst als Herausgeber

nennen, und Körner soll eine Biographie Cromwells liefern. Dieser antwortet: „Der Stoff gefällt mir nicht. Ihn als ein warnendes Beispiel zu behandeln, ist ein geistloses Geschäft. Und wird er mit Begeisterung für die Größe, die er enthält, bearbeitet, so ist er für die jetzigen Zeiten bedenklich. Das Feuer, welches jetzt brennt, ehre ich als das Werk einer höheren Hand, und erwarte ruhig den Erfolg. Ich mag weder Öl noch Wasser hineingießen. Was ich über diese Begebenheiten denke, darf ich nicht schreiben, und was ich schreiben darf, mag ich nicht denken." So meinte damals auch Kant, er werde über gewisse Dinge nie etwas Falsches sagen, aber manches Wahre zurückbehalten. Da die Wahrheit kein Privateigentum ist, so kann die Richtigkeit dieses Prinzips bestritten werden.

---

## 3.

## Dritter und vierter Teil.

### (Schluß.)

Den dritten und vierten Teil dieses bedeutenden Werkes kann die Kritik etwas kursorischer abtun, als es bei dem ersten und zweiten möglich war. Nicht, als ob sie des Interessanten, des Geistreichen und Tiefsinnigen weniger darböten. Im Gegenteil, die Sammlung bleibt sich bis ans Ende gleich, sie verläuft sich nicht, wie die Schiller-Goethesche Korrespondenz, im Sand. Schiller hat in seinen Briefen an Körner im schönsten Sinne des Wortes Tagebuch geführt, ja er hat eigentlich nur an diesen Briefe geschrieben; was er an Goethe richtete, waren im Anfang Abhandlungen, später Notizen. Darum hat die Sammlung einen so hohen, einzigen Wert, und ich möchte behaupten, erst jetzt kann Schillers Biographie geschrieben werden, denn sie eröffnet ganz neue und überraschende Einblicke in seine Individualität und seine Tätigkeit. Das gilt jedoch natürlich in einem viel ausgedehnteren Sinn von der ersten Hälfte, die uns den sich entwickelnden Dichter vorführt, wie von der zweiten, die uns den entwickelten zeigt. Die Welt fragt unter allen Umständen freilich nur nach den Resultaten, sie verhält sich gleichgültig gegen den Baum, auf dem die Früchte wuchsen, sie prüft nur die Früchte selbst und verzehrt sie oder wirft sie weg, je nachdem sie ihr schmecken oder nicht. Darin folgt sie auch einem unbedingt richtigen und gesunden Instinkt. Eine ganz andere Methode aber leitet den Naturforscher und muß ihn leiten. Er geht von der Frucht über auf den Baum und von dem Baum auf das Erdreich, in dem er wurzelt. Ihm gilt es

gleich, ob die Frucht süß oder sauer ist; er sucht zu ergründen, wie sie das eine oder das andere wurde. Und das tut er nicht, um eine müßige Neugierde zu befriedigen, sondern um sich einen tieferen Einblick in die Natur des Lebens zu verschaffen. Denn diese ist und bleibt trotz Hegels kühner Protestation, die eben nur einem gänzlichen Mißverständnis der zu beantwortenden Frage entsprang, ein Geheimnis. Wir werden die letzten Gesetze nie enträtseln, aus denen die millionenfachen Mischungsverhältnisse hervorgehen, in welchen es sich manifestiert. Aber das Werden erhellt das Sein. Wer das Werden zum Gegenstand seiner Betrachtung macht und die Bedingungen, unter denen sich die verschiedenen Modalitäten desselben so oder anders gestalten, erforscht, dem lichtet sich auch der Urprozeß, auf dem das Sein beruht. Diese Beobachtungen werden aber ohne Zweifel mit ebenso großer Ersprießlichkeit in der Geisterwelt angestellt, wie in der physischen. Es ist das nämliche, ob das Schicksal mit einem bedeutenden Menschen experimentiert, oder der Naturforscher mit einem merkwürdigen Tier und einer seltenen Pflanze. Darum glaube ich den vorliegenden Briefwechsel nicht ohne Grund und Nutzen in allen denjenigen Stellen epitomiert und mit erläuternden Noten begleitet zu haben, wo Schiller gewissermaßen als ein Präparat in den Händen des Schicksals erscheint. Ich wollte anschaulich machen, wie er entstand, und das konnte nur auf diese Weise geschehen. Die Wurzel muß aufgegraben werden, denn die Erde verhüllt sie in ihrem Schoß; die Frucht glänzt im Sonnenschein. Dennoch wird die Frucht in Form und Gehalt durch die Wurzel bestimmt.

Der dritte Teil bringt in seiner ersten Hälfte unter der Form von Briefen eine Reihe von Abhandlungen, die sich mit Aufstellung einer Theorie des Schönen beschäftigen. Die hier entwickelten Ideen sind Embryonen der gar nicht hoch genug zu schätzenden ästhetischen Aufsätze Schillers, über deren Vernachlässigung sich schon Humboldt mit Recht bedauernd ausspricht. So interessant es wäre, neben dem Werdeprozeß des Dichters auch den des Kunstphilosophen in seinen verschiedenen Stadien zu veranschaulichen: es würde für meinen Zweck zu weit führen. Nur darauf will ich im Vorübergehen aufmerksam machen, daß sich Seite 119 eine Lücke gestopft findet, die Humboldt, als er in der seinem Briefwechsel mit Schiller vorgesetzten Einleitung den Bildungsgang seines abgeschiedenen Freundes zu zeichnen versuchte, nicht ohne Grund so schmerzlich beklagte. Hier hat Schiller nämlich in allgemeinen Zügen seine Anschauung von der Sprache niedergelegt und daneben das Verhältnis, worin

speziell der Dichter zur Sprache steht, erörtert. Mir sei es erlaubt, daran zu erinnern, daß ich bereits zwei Jahre vor Erscheinung der Briefsammlung in dem ersten Heft der Rötscherschen Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur, und zwar in meiner Abhandlung über den Stil des Dramas, den nämlichen Gesichtspunkt aufgestellt habe. Ich wurde damals von mehreren Seiten bestritten, von den meisten oberflächlich abgefertigt, von einer sogar wegen unnützer Spitzfindigkeiten zurechtgewiesen. Es gereicht mir zur Satisfaktion, daß jetzt einer unserer größten Toten unter meine Ansichten das Siegel drückt. Schiller äußert sich wie folgt: „Bei zeichnenden und bildenden Künsten fällt es leicht genug in die Augen, wie viel die Natur des Darzustellenden leidet, wenn die Natur des Mediums nicht völlig bezwungen ist. Aber schwerer dürfte es sein, diesen Grundsatz nun auch auf die poetische Darstellung anzuwenden, welche doch schlechterdings daraus abgeleitet werden muß. Ich will versuchen, Dir einen Begriff davon zu geben. Auch hier, versteht sich, ist noch gar nicht von dem Schönen der Wahl die Rede, sondern bloß von dem Schönen der Darstellung. Es wird also vorausgesetzt, der Dichter habe die ganze Objektivität seines Gegenstandes wahr, rein und vollständig in seiner Einbildungskraft aufgefaßt — das Objekt stehe schon idealisiert (d. i. in reine Form verwandelt) vor seiner Seele, und es komme bloß darauf an, es außer sich darzustellen. Dazu wird nun erfordert, daß dieses Objekt seines Gemütes von der Natur des Mediums, in welchem es dargestellt wird, keine Heteronomie erleidet. Das Medium des Dichters sind Worte: also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen; und deren Verhältnisse durch Regeln bestimmt werden, davon die Grammatik das System enthält. Daß zwischen den Sachen und den Worten keine materielle Ähnlichkeit (Identität) stattfindet, macht gar keine Schwierigkeit; denn diese findet sich auch nicht zwischen der Bildsäule und dem Menschen, dessen Darstellung sie ist. Aber auch die bloße formale Ähnlichkeit (Nachahmung) ist zwischen Worten und Sachen so leicht nicht. Die Sache und ihr Wortausdruck sind bloß zufällig und willkürlich (wenige Fälle abgerechnet), bloß durch Übereinkunft miteinander verbunden. Indessen würde auch dies nicht viel zu bedeuten haben, weil es nicht darauf ankommt, was das Wort an sich selbst ist, sondern welche Vorstellung es erweckt. Gäbe es also überhaupt nur Worte oder Wortsätze, welche uns den individuellsten Charakter der Dinge, ihre individuellsten Verhältnisse, und kurz, die ganze objektive Eigentümlichkeit des einzelnen vorstellten: so käme es gar nicht

darauf an, ob dies durch Konvenienz oder aus innerer Notwendigkeit geschehe. Aber eben daran fehlt es. Sowohl die Worte, als ihre Biegungs- und Verbindungsgesetze sind ganz allgemeine Dinge, die nicht einem Individuum, sondern einer unendlichen Anzahl von Individuen zum Zeichen dienen. Noch weit mißlicher steht es um die Bezeichnung der Verhältnisse, welche nach Regeln bewerkstelligt wird, die auf unzählige und ganz heterogene Fälle zugleich anwendbar sind, und nur durch eine besondere Operation des Verstandes einer individuellen Vorstellung angepaßt werden. Das darzustellende Objekt muß also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe einen sehr weiten Umweg nehmen, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlichen Kraft) verliert. Der Dichter hat überall kein anderes Mittel, um das Besondere darzustellen, als die künstliche Zusammensetzung des Allgemeinen („der eben jetzt vor mir stehende Leuchter fällt um" ist ein solcher individueller Fall), durch Verbindung lauter allgemeiner Zeichen ausgedrückt. Die Natur des Mediums, dessen der Dichter sich bedient, besteht also „in einer Tendenz zum Allgemeinen", und liegt daher mit der Bezeichnung des Individuellen (welches die Aufgabe ist) im Streit. Die Sprache stellt alles vor den Verstand, und der Dichter soll alles vor die Einbildungskraft bringen (darstellen); die Dichtkunst will Anschauungen, die Sprache gibt nur Begriffe. Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität, und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist. Sie mischt — um mich meiner Terminologie zu bedienen — in der Natur des Darzustellenden, welche sinnlich ist, die Natur des Darstellenden, welche abstrakt ist, ein, und bringt also Heteronomie in die Darstellung desselben. Der Gegenstand wird also der Einbildungskraft nicht als durch sich bestimmt, also nicht frei vorgestellt, sondern gemodelt durch den Genius der Sprache, oder er wird gar nur vor den Verstand gebracht; und so wird er entweder nicht frei dargestellt, oder gar nicht dargestellt, sondern bloß beschrieben. Soll also eine poetische Darstellung frei sein, so muß der Dichter „die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen" durch die Größe seiner Kunst überwinden, und den Stoff (Worte und ihre Flexions- und Konstruktionsgesetze) durch die Form (nämlich die Anwendung derselben) besiegen. Die Natur der Sprache (eben diese ihre Tendenz zum Allgemeinen) muß in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper muß sich in der Idee, das Zeichen in dem

Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen, und trotz aller Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen. Mit einem Worte, die Schönheit der poetischen Darstellung ist: „freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache". — Jetzt kommt die Reise nach Schwaben, die aus Liebe zum Vaterlande wie zum alten Vater unternommen wird. In Ludwigsburg macht Schiller eine Erfahrung, die für einen Dichter mit zu den schmerzlichsten des Lebens gehört. „Einer meiner ehemaligen familiärsten Jugendfreunde, Dr. Hoven von hier, ist ein brauchbarer Arzt geworden; aber als Schriftsteller, wozu er sehr viel Anlage hatte, zurückgeblieben. Mit ihm habe ich von meinem dreizehnten Jahre bis fast zum einundzwanzigsten alle Epochen des Geistes gemeinschaftlich durchwandert. Zusammen dichteten wir, trieben wir Medizin und Philosophie. Ich bestimmte gewöhnlich seine Neigungen. Jetzt haben wir so verschiedene Bahnen genommen, daß wir einander kaum mehr finden würden, wenn ich nicht noch medizinische Reminiszenzen hätte. Indessen hat doch die frühe Übung im Stil und in der Poesie ihm viel genützt, denn von da hat er eine Darstellungsgabe in seine Medizin mit herübergebracht, die ihm die Schriftstellerei darin sehr erleichtert." — Wie oft ist das Wiedersehen der eigentliche Leichenstein einer Jugendfreundschaft! Wie mit dem Freunde, geht es Schiller auch mit dem Vaterlande. „Ich habe es müssen darauf ankommen lassen, Dich diese Zeit über wegen meiner in Ungewißheit zu lassen; denn ich hatte ordentlich einen physischen Widerwillen gegen das Schreiben. Ein so hartnäckiges Übel, als das meinige, welches bei noch so mannigfaltigen Einwirkungen von außen auch nicht die geringste Veränderung erfährt, weder zum Schlimmen noch zum Guten, müßte endlich auch einen stärkeren Mut, als der meinige ist, überwältigen. Ich wehre mich dagegen mit meiner ganzen Abstraktionsgabe, und wo es angeht, mit der ganzen Fruchtbarkeit meiner Einbildungskraft; aber immer kann ich doch nicht das Feld behaupten. Seit meinem letzten Briefe an Dich vereinigte sich so vieles, meine Standhaftigkeit zu bestürmen. Eine Krankheit meines Kleinen, von der er sich aber jetzt vollkommen wieder erholt hat, meine eigene Krankheit, die mir gar wenig freie Stunden läßt, die Unbestimmtheit meiner Aussichten in die Zukunft, da die Mainzer Aspekten sich ganz verfinstert haben, der Zweifel an meinem eigenen Genius, der durch gar keine wohltätige Berührung von außen gestärkt und ermuntert wird,

der gänzliche Mangel einer geistreichen Konversation, wie sie mir jetzt Bedürfnis ist! Bei dieser hinfälligen Gesundheit muß ich alle Erweckungsmittel zur Tätigkeit aus mir selbst nehmen, und anstatt einige Nachhilfe von außen zu empfangen, muß ich vielmehr mit aller Macht dem widrigen Eindruck entgegenstreben, den der Umgang mit so heterogenen Menschen auf mich macht. Meine Gefühle sind durch meine Nervenleiden reizbarer, und für alle Schiefheiten, Härten, Unfeinheiten und Geschmacklosigkeiten empfindlicher geworden. Ich fordere mehr, als sonst, von den Menschen, und habe das Unglück, mit solchen in Verbindung zu kommen, die in diesem Stücke ganz verwahrlost sind. Wäre ich mir nicht bewußt, daß die Rücksicht auf meine Familie den vornehmsten Anteil an meiner Hierherkunft gehabt hätte — ich könnte mich nie mit mir selbst versöhnen. Doch warum schlage ich Dich mit solchen Betrachtungen nieder, und wozu hilft es mir? Gebe nur der Himmel, daß meine Geduld nicht reiße, und ein Leben, das so oft von einem wahren Tode unterbrochen wird, noch einigen Wert bei mir behalte!" Weiter heißt es dann: „Laß es Dich also nicht wundern, oder nimm es nicht empfindlich auf, wenn ich unter uns beiden jetzt der weniger Tätige bin. Ich erinnere mich, daß ich das Gegenteil war, und es tut mir selbst am meisten leid, daß ich jetzt mehr empfangen muß, als ich geben kann. Ich will es nicht leugnen, daß ich eine Zeitlang empfindlich auf dich war. Schon lange ist es bloß meine Tätigkeit, die mir mein Dasein noch erträglich macht, und es kann mir unter diesen Umständen begegnet sein, daß ich diesen subjektiven Wert, den meine neueren Arbeiten für mich haben, für objektiv nahm und besser davon dachte, als sie wohl wert sein mögen. Kurz, ich bildete mir ein, sowohl in meinen Briefen vom vergangenen Winter als in einigen neueren gedruckten Aufsätzen Ideen ausgestreut zu haben, die einer wärmeren Aufnahme würdig wären, als sie bei Dir fanden. Bei dieser Dürre um mich her wäre es mir so wohltätig gewesen, eine Aufmunterung von Dir zu erhalten, und bei der Meinung, die ich von Dir habe, konnte ich mir Dein Stillschweigen oder Deine Kälte nur zu meinem Nachteile erklären. Ich brauchte aber wahrhaftig eher Ermunterung, als Niederschlagung; denn zu großes Vertrauen auf mich selbst ist nie mein Fehler gewesen. Du konntest, wie ich jetzt wohl einsehe, nicht wissen, wie sehr ich Deiner Hilfe bedurfte, Du konntest den Zustand meiner Seele nicht erraten; aber so billig urteilte ich in denjenigen Momenten nicht von Dir, wo ich meine Erwartungen und Wünsche getäuscht fand. — Daß ich dir diese Entdeckung jetzt mache, beweist, daß

ich über diesen Zustand gesiegt und meine Partie genommen habe. Vergiß also alles und laß es auf Deine Freiheit gegen mich keinen Einfluß haben" — Diese Stelle sollten sich alle diejenigen merken, die mit bedeutenden Dichtern und Künstlern umgehen. Nur zu oft benehmen sie sich einem Kunstwerk gegenüber, als ob sie es mit einem Verstandeswerk zu tun hätten, und vergessen, daß das eine, wie es auch sei, immer ein Abdruck des ganzen Menschen ist, während das andere nur das variable Verhältnis ausdrückt, das der Mensch sich zu irgendeinem Objekt des Denkens gebildet hat. Seite 167 geschieht des Wallenstein zum erstenmal Erwähnung; doch ist nur noch von den Vorarbeiten die Rede. Seite 171 heißt es: „In der neuen Ausgabe seiner philosophischen Religionslehre hat Kant sich über meine Schrift von Anmut und Würde herausgelassen, und sich gegen den darin enthaltenen Angriff verteidigt. Er spricht mit großer Achtung von meiner Schrift, und nennt sie das Werk einer Meisterhand. Ich kann Dir nicht sagen, wie es mich freut, daß diese Schrift in seine Hände fiel, und daß sie diese Wirkung auf ihn machte." Allerdings ist die Wechselwirkung zwischen zwei großen Geistern, wenn sie einmal eintritt, nicht bloß für die Welt ein Gewinn, sondern auch für sie selbst der höchste Lohn. Jetzt treten die Horen ins Leben. Das Programm schloß bekanntlich Religion und Politik aus, und Körner meinte beistimmend, man bedürfe in dieser Sphäre der Freimütigkeit nicht, wenn der Mensch auf dem Wege der Schönheit weitergekommen sei. Darin hatte er freilich recht; wie er sich aber überreden konnte, eine solche Periode sei bereits erschienen, ist schwer zu begreifen. Schiller entschließt sich zu derselben Zeit, vermöge der ihm angebornen sittlichen Energie, die ihm das indifferente Ignorieren einer neben ihm wirkenden und in Kunst und Wissenschaft eingreifenden mächtigen Potenz nicht verstattete, den Kant gründlich zu studieren. Die großen Dichter der Gegenwart hätten höchstens den Artikel über Kant im Konversationslexikon nachgelesen. Die Horen veranlaßten Schiller, seinem Freunde allerlei Themata zu Aufsätzen und Abhandlungen vorzuschlagen. „Eine sehr schöne Materie würde die Aufstellung eines Ideals der Schriftstellerei und ihres Zusammenhangs mit der ganzen Kultur sein, und ich wüßte keine, die in so hohem Grade für Dich taugte. Schriftstellereinfluß spielt in der neuen Welt eine so entscheidende Rolle, und es wäre zugleich so allgemein interessant und so allgemein nötig, darüber etwas Bestimmtes und aus der reinen Menschheit Hergeleitetes festzusetzen." Diese Aufgabe ist bis auf den heutigen Tag noch nicht gelöst, und sie verdiente wohl, daß ein tüchtiger

Kopf sich gründlich mit ihr beschäftigte, wäre es auch nur, um den hie und da wieder auftauchenden, früher von Meyern, dem bekannten Verfasser des Dya Na Sore, mit ganz absonderlicher Ostentation gepflegten Irrtum zu beseitigen, daß geistige Taten keine seien, und daß das Dreinschlagen mit dem Schwert oder dem Prügel, hoch über dem Dichten und Schreiben stehe, welches dies Dreinschlagen eben überflüssig machen soll und kann. An die Herausgabe der Horen knüpfte sich für Schiller als nächste und wichtigste Folge die innigere Verbindung mit Goethe. „Bei meiner Zurückkunft fand ich einen sehr herzlichen Brief von Goethe, der mir nun endlich mit Vertrauen entgegenkommt. Wir hatten vor sechs Wochen über Kunst und Kunsttheorie ein langes und breites gesprochen, und uns die Hauptideen mitgeteilt, zu denen wir auf ganz verschiedenen Wegen gekommen waren. Zwischen diesen Ideen fand sich eine unerwartete Übereinstimmung, die um so interessanter war, weil sie wirklich aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging. Ein jeder konnte dem andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen. Seit dieser Zeit haben diese ausgestreuten Ideen bei Goethe Wurzel gefaßt, und er fühlt jetzt ein Bedürfnis, sich an mich anzuschließen, und den Weg, den er bisher allein und ohne Aufmunterung betrat, in Gemeinschaft mit mir fortzusetzen. Ich freue mich sehr auf einen für mich so fruchtbaren Ideenwechsel, und was sich davon in Briefen mitteilen läßt, soll dir getreulich berichtet werden. Gestern erhielt ich schon einen Aufsatz von ihm, worin er die Erklärung der Schönheit: daß sie Vollkommenheit mit Freiheit sei, auf organische Naturen anwendet.“ Es ist charakteristisch für das ganze Verhältnis, mit welcher Klarheit es von vornherein von Schiller aufgefaßt wird. Gewiß ging aus seiner Berührung mit Goethe auch der lebhafter, wie jemals, in ihm erwachte Zweifel an seinem Dichterberuf hervor. „Vor dieser Arbeit (dem Wallenstein) ist mir ordentlich angst und bange, denn ich glaube mit jedem Tage mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorstellen kann, als einen Dichter, und daß höchstens da, wo ich philosophieren will, der poetische Geist mich überrascht. Was soll ich tun? Ich wage an diese Unternehmung sieben bis acht Monate von meinem Leben, das ich Ursache habe, sehr zu Rat zu halten, und setze mich der Gefahr aus, ein verunglücktes Produkt zu erzeugen. Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt mir Mut zu machen, und ein Machwerk wie der Carlos, ekelte mich nunmehr an, wie sehr gern ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin. Im eigentlichsten

Sinne des Worts betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn, denn im Poetischen habe ich seit drei, vier Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen. Ich wollte, daß Du Dir ein Geschäft daraus machtest, mich zu wägen und mir meine Abfertigung zu schreiben. Sei so streng gegen mich, wie gegen Deinen Feind, wie gegen Dich selbst, wenn Du die Feder in die Hand nimmst. Ich will Dir buchstäblich folgen." Die Stelle ist aus der Körnerschen Biographie bekannt; ebenso bekannt verdient Körners Antwort zu werden: „Über Deinen Dichterberuf zu urteilen, ist so leicht nicht, und ich stehe nicht dafür, daß ich mit dem, was ich Dir heute darüber schreibe, in einiger Zeit zufrieden sein würde. Aber Du mußt mit dem vorlieb nehmen, was ich bis jetzt herausgebracht habe. In Deinen früheren Produkten war fast bloß Diktion und Versbau poetisch, der Stoff hingegen mehr ein Produkt des Verstandes, als der Phantasie. Etwas Ähnliches findest Du in der ältesten Periode der griechischen Dichtkunst. Auch ist es natürlich, daß der Sinn für die äußere poetische Form sich früher entwickelt, als der für die innere. Ich nenne innere poetische Form das Produkt der geistigen Schöpfung aus dem gegebenen Stoffe im Kopfe des Dichters. Durch fortgesetzte Ausbildung Deiner selbst wuchs das Interesse Deiner Produkte an Gehalt der Ideen und an Schönheit der äußeren Form. Dies gründete Deinen Ruf; aber ich begreife, daß es Dich selbst noch nicht befriedigt. Du erkennst den Charakter des Poetisch-Gedachten; und dies ist's, glaub' ich, was Du in Deinen meisten Werken vermissest. „In allen" kannst Du nicht sagen, sonst wollte ich Dir Beispiele vom Gegenteil anführen. Es fragt sich also: ist das, was Du an Deinen Arbeiten bemerkst, Folge von Mangel an Talent, oder von zufälligen vorübergehenden Umständen. Zur inneren poetischen Form gehört, deucht mich, erstlich: Erscheinung des Stoffes unter einer bestimmten Gestalt. Durch diese Gestalt wird der Gedanke ein Element der dichterischen Schöpfung, ein darstellbares Objekt. Die Phantasie muß das Produkt des Verstandes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es anschaulich wird. Aus der Hand der Phantasie empfängt nun der Genius den Stoff seiner Tätigkeit; — der Geist schwebt über dem Chaos und die Schöpfung beginnt: — dies ist das zweite Erfordernis der inneren poetischen Form. Daß es Dir nicht an Genialität fehlt, hast Du zur Genüge bewiesen. Auch Deine historischen und philosophischen Arbeiten zeugen für Dich. Aber Dein Genius scheint der Phantasie nicht Zeit zu lassen, ihr Geschäft zu vollenden. Deine Empfänglichkeit ist nicht rein

genug. Der Stoff, mit dem die Phantasie den Gedanken überkleiden soll, muß zuvor aufgefaßt sein. Zu dieser Auffassung gehört Reizbarkeit und Ruhe, oder Unbefangenheit. An Reizbarkeit gebricht es Dir schwerlich, aber desto mehr vielleicht an Ruhe. Und hier ist der Punkt, glaub' ich, wo Du Dich prüfen mußt, wie ich schon neulich geäußert habe. Eben deswegen sollst Du jetzt noch nicht den Plan zum Wallenstein machen. Deine Ideale müssen erst eine vollendete Gestalt gewinnen, müssen mit allen ihren Einzelheiten leben, die Deiner Phantasie vorschweben, alles Abstrakte muß in individuellen Formen erscheinen — dann erst ist es Zeit, an die Anordnung des Ganzen zu denken. Also noch einmal: ergib Dich dem ruhigen Genuß des Schönen aller Art. Laß Deine Phantasie ungestört Schätze sammeln — und es wird sich ein Vorrat anhäufen, der Deine Forderungen gewiß befriedigt." Nach meiner Meinung sind dies köstliche Aussprüche, aus Gesichtspunkten hervorgegangen, von denen auch die Herren Hinrichs und Hoffmeister in ihren Werken über Schiller hätten ausgehen sollen. Dann würden sie den allgemein geistigen Gehalt nicht so oft mit dem spezifisch poetischen verwechselt haben. Die Schillersche Korrespondenz mit Goethe beginnt und wird Körner aktenmäßig mitgeteilt; sie kann das, denn sie wird auf Schillers Seite in Entwurf oder Abschrift zurückbehalten, was allein schon zur Genüge beweist, wie wenig sie den reinen Briefcharakter trägt. Vortrefflich ist nachstehendes: „Meine Resultate" — schreibt Schiller — „über die Schönheit gewinnen nun bald eine sehr gute Übereinstimmung. Davon bin ich nun überzeugt, daß alle Mißhelligkeiten, die zwischen uns und unsersgleichen, die doch sonst im Empfinden und in Grundsätzen so ziemlich einig sind, darüber entstehen, bloß davon herrühren: daß wir einen empirischen Begriff von Schönheit zum Grunde legen, der doch nicht vorhanden ist. Wir mußten notwendig jede unserer Vorstellungen davon mit der Erfahrung im Widerstreite finden, weil die Erfahrung eigentlich die Idee des Schönen gar nicht darstellt, oder vielmehr, weil das, was man gewöhnlich als schön empfindet, gar nicht das Schöne ist. Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine notwendige Aufgabe für die sinnliche vernünftige Natur; in der wirklichen Erfahrung aber bleibt sie gewöhnlich unerfüllt; und ein Objekt mag noch so schön sein, so macht es entweder der vorgreifende Verstand augenblicklich zu einem vollkommenen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß angenehmen. Es ist etwas völlig Subjektives, ob wir das Schöne als schön empfinden; aber objektiv

sollte es so sein!" Diese Entwicklung kommt in Schillers Abhandlungen kaum so klar vor, und sie löst in der Tat sehr vieles. Schillers Urteil über Wilhelm von Humboldt wird jeder unterschreiben, der sich mit diesem reichen, aber von der Natur zum bloßen Stammeln verdammten Geist etwas näher beschäftigt hat. „Ich fürchte wirklich" — lautet es — „er hat zum Schriftsteller kein reiches Talent, und er wird diesen Mangel durch Kunst nicht viel verbessern. Bei Dir ist die Größe der Forderung, die Du an Dich machst, schuld, daß Du sie weniger erreichst; bei ihm ist die Qualität des Ideals, das er sich vorsetzt, fehlerhaft. Daher kann Dir, aber nicht leicht ihm geholfen werden." Die Panegyriker Humboldts haben freilich den großen Mangel, auf den Schiller hier zielt und der nicht mit einem bloßen Fehler verwechselt werden muß, zu einem Vorzug zu erheben gesucht, doch das wird niemand täuschen, der tiefer zu schauen vermag. Seine Unfähigkeit, die Gedanken, die ihn beschäftigen, dialektisch zu gliedern, ist etwas ganz anderes, als stilistischer Lakonismus. Schillers erste Äußerung über den Wilhelm Meister lautet: „Dieser Tage hat mir Goethe die Aushängebogen von dem ersten Buch seines Romans mitgeteilt, welche meine Erwartung wirklich übertroffen haben. Er ist darin ganz er selbst; zwar viel ruhiger und kälter, als im Werther, aber ebenso wahr, so individuell, so lebendig, und von einer ungemeinen Simplizität. Mitunter wird man auch von einzelnen auffahrenden Funken eines jugendlich feurigen Dichtergeistes ergriffen. Durch das Ganze, so weit ich davon las, herrscht ein großer, klarer und stiller Sinn, eine heitere Vernunft, und eine Innigkeit, welche zeigt, wie ganz er bei diesem Produkt gegenwärtig war." Körner stimmt folgendermaßen ein: „Wilhelm Meister hat meine Erwartung wirklich übertroffen. Es gibt wenig Kunstwerke, wo das Objektive so herrschend ist — die lebendigste Darstellung der Leidenschaft abwechselnd mit dem ruhigsten, einfachsten Ton der Erzählung. An Kraft können sich mehrere Stellen mit dem Werther messen; und welcher Reichtum von Charakteren, wie viel Anmutiges und Gedachtes in diesem Werke, was man im Werther nicht findet." Es ist jetzt lange Zeit hindurch fast nur von den Horen die Rede, und die Schriftsteller werden nach ihrem Anteil an denselben geschätzt, das Publikum nach der Aufmerksamkeit und der Aufmunterung, die es dem Journal widerfahren läßt. Man sieht, wie Schiller alle die Bitterkeit einsaugt, die er später in den Xenien wieder von sich gab. Die Schlegel tauchen auf, auch der glatte Matthisson, der Schiller sogar trotz seiner

Überbeschäftigung die berühmte Rezension über seine landschaftlichen Gedichte abzulocken weiß. Goethe macht mit seinen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" kein Glück. „Aber" — fragt Körner — „was meint er denn damit? Das erste Stück war mir begreiflich, und ich erkannte ihn in manchen Stellen. Auch im zweiten interessierte mich die Darstellung bei der ersten Erzählung. Aber für das dritte weiß ich nichts zu sagen. Und was soll daraus werden, wenn es noch immer decrescendo geht? — Von allen Seiten höre ich Klagen über diese Aufsätze, und wenn ich mich ihrer annehme, so werde ich der Parteilichkeit beschuldigt." Allerdings ist das Produkt philisterhaft und leer, aber keineswegs in so hohem Grade, wie manches Spätere, das nichtsdestoweniger gelobhudelt wurde. An Körner ist es erfreulich, daß er das Shakespearesche Lustspiel zu würdigen weiß, und daß er überhaupt die hohe Bedeutung der Komödie kennt, oder doch ahnt; er sucht Schiller, wie Goethe, zu Versuchen zu veranlassen und kommt bei jeder Gelegenheit darauf zurück. Unsere beiden großen Dichter hatten aber keinen Begriff von dem, was hier zu leisten war, und gingen darum auf Körners Vorschläge nicht ein; der eine meinte, ein Lustspiel könnte sich nur auf dem Fundament eines festgeregelten gesellschaftlichen Lebens erheben, und verwechselte also die Art mit der Gattung, der andere glaubte gar, das Lustspiel schlösse die Tiefe aus und verkannte demnach die innerste Natur desselben. Das ist bei ihrer Bekanntschaft mit Aristophanes und Shakespeare mehr als auffallend. Neben den Horen beginnen jetzt auch die Musenalmanache, die das Gute haben, daß sie Schiller und Goethe manche lyrische Kleinigkeit entlocken, die sonst vielleicht in der Knospe stecken geblieben wäre. Doch macht das gegenseitige Hetzen und Treiben keinen wohltätigen Eindruck. Körner übernimmt die Rezensentenrolle und führt sie mit großer Einsicht und noch größerer Gewissenhaftigkeit durch. Bei Gelegenheit des Reichs der Schatten fällt er ein sehr tiefes Urteil: „In dieser Gattung, der philosophischen Ode, halte ich Dich für einzig. Das Unendliche in der Betrachtung eines philosophischen Objekts scheint mir der Geist dieser Dichtungsart zu sein. Was hier unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand des betrachtenden Subjekts im Moment der höchsten Begeisterung. Durch Übergewicht des Objektiven nähert sich diese Gattung dem Lehrgedichte; aber dies ist hier weit weniger der Fall, als bei den Künstlern. Pracht der Phantasie, der Sprache, des Versbaues ist nicht Mittel zu irgendeinem Zwecke, sondern bloß Folge der exaltierten Stimmung des Dichters." Dies Urteil ergänzt er in einem

späteren Briefe so: „Du verlangst mein Glaubensbekenntnis über Dein Dichtertalent. Deine neueren Arbeiten haben mir viel Stoff zu Bemerkungen über Dein Eigentümliches gegeben; aber noch bin ich nicht damit aufs reine. Indessen, was ich darüber gedacht habe, will ich Dir geben, so wie es ist. In Deinen früheren Arbeiten zeigte sich ungebildete Kraft — ein Streben nach Größe, Gedankengehalt, erschütternder Wirkung — kurz, nach dem, was man als das Charakteristische dem Schönen entgegensetzt. In beiden scheint mir ein Trieb nach dem Unendlichen — das Wesentliche des Kunsttalents — zum Grunde zu liegen; nur ist er bei dem Charakteristischen auf die einzelnen Teile — bei dem Schönen auf die Verbindung des Ganzen gerichtet. Es gibt nämlich ein Unendliches in der Verbindung des Ganzen, welches von der Beschaffenheit der Teile unabhängig ist; und in diesem scheint mir das Wesen der Schönheit zu liegen. Es besteht in unbeschränkter Einheit, verbunden mit unbeschränkter Freiheit. Diese Verbindung nennen wir Harmonie. Sie ist vollkommen, wenn die Übereinstimmung auch in den kleinsten Teilen vorhanden ist; aber als ein freiwilliges Resultat ihrer Freiheit, ohne daß diese in irgendeinem Teile beschränkt wurde. An dieser Harmonie, deucht mich, erkennen wir den Geist der Antike. Was ich an Dir vorzüglich schätze, ist, daß Du Dich immer mehr diesem Ziele nähersst, ohne den Reichtum des einzelnen aufzuopfern. Ich begreife die Schwierigkeit dieses Unternehmens, und merke wohl, daß Goethe auf einem bequemeren Wege die Forderungen des Geschmacks zu befriedigen sucht. Aber wenn es möglich ist, die Alten zu übertreffen, so ist es auf dem Wege, den Du einschlägst. In der äußeren Harmonie der Sprache und des Versbaues hast Du sehr viel gewonnen. Du liebtest sonst mehr die gereimten Versarten, jetzt hast Du Dich auch mit dem glücklichsten Erfolg in der elegischen Versart versucht. Deine Sprache gewinnt immer mehr an Reichtum und Geschmeidigkeit, ohne an Korrektheit zu verlieren. Auch die Einheit des Tons wird immer herrschender in Deinen Werken, so sehr Du auch bei Deiner Manier zu Abweichungen versucht werden mußt. Nur in der inneren Harmonie der Gedanken ist es, glaube ich, wo Du noch Fortschritte machen könntest. Tätigkeit scheint bei Dir die Empfänglichkeit zu überwiegen. Daher störst Du zuweilen das Spiel Deiner Phantasie durch Streben nach Befriedigung Deines Forschungsgeistes. Hättest Du mehr Hang zu geistiger Wollust, so würdest Du mehr in den Bildern Deiner Einbildungskraft schwelgen. Jetzt wirst Du nicht selten, durch den Trieb nach abstrakten Untersuchungen

von dem Besonderen zum Allgemeinen fortgerissen. Dies ist der Grund, warum Du mich in der philosophischen Ode besonders befriedigst. Hier ist das Abstrakte an seiner Stelle; und weil denn doch Deine Phantasie immer tätig ist, und die Resultate Deines Nachdenkens auf ihre Art verarbeitet, so entsteht ein Schwanken zwischen der philosophischen und dichterischen Begeisterung, das für den Betrachter höchst interessant ist. Aber ich bin weit entfernt, Dich auf dieses Fach einzuschränken. — Auch in andern Gattungen kann Dir's nicht fehlen, wenn Du Dich nur gewöhnst, ruhig zu empfangen, was Dir die Phantasie in reichem Maße darbietet." Schiller gibt das alles zu und führt es auf seinen Bildungsgang zurück. Seite 320 nimmt Körner den Heinseschen Ardinghello gegen Schillers herbe Abfertigung in seinem Aufsatz über naive und sentimentale Poesie in Schutz; ein schönes Zeichen, daß er immer freier von Einseitigkeit wurde. Die Xenien fangen an vorzuspuken. Wunderbar herrlich erscheint Schillers Natur in seiner Begeisterung über den Schluß des Wilhelm Meister. — „Daß Euch" — schreibt er bei dieser Gelegenheit — „mein Gedicht Freude machte, war mir sehr angenehm zu hören. Aber gegen Goethe bin und bleib' ich eben ein poetischer Lump." Und noch eine volle Woche später meint er, es sei ihm nach einem solchen Kunstgenuß unmöglich, etwas Eigenes zu stümpern. Körner sucht ihn sich selbst wieder zurückzugeben. „Du mußt die Bescheidenheit nicht übertreiben. In dieser Gattung kann Goethe Vorzüge vor Dir haben; aber diese Gattung ist nicht die ganze Sphäre der Dichtkunst. Begreiflich ist's indessen wohl, wie man in den ersten Aufwallungen des Enthusiasmus sich selbst verkennt. Bei meinem Aufenthalte in Jena habe ich mich oft beschäftigt, Eure Talente zu vergleichen, und finde noch immer das bestätigt, was ich Dir vor einiger Zeit über Deinen Dichterberuf schrieb. Der gestaltlose Gedanke ist bei Dir immer das erste. Diesem soll die Phantasie dienen, um ihm eine Gestalt zu geben. Bei Goethe, bilde ich mir ein, ist das Spiel der Phantasie das erste. Durch dies entsteht die Gestalt. Sie kann nie geistlos sein, da sie sein Produkt ist, aber ob sie geistlos sei, kümmert ihn nicht. Er wacht über Einheit, Harmonie, Bestimmtheit der Umrisse, Individualität — und diese sucht er in der Darstellung seines Bildes zu versinnlichen. Diese Darstellung aber ist wieder ein Werk des Kampfes mit dem widerstrebenden Medium, und hier, glaube ich, bist Du wieder Goethe überlegen. Du herrschest unumschränkter über die Sprache. Auch im Versbau bist Du strenger gegen Dich selbst, und duldest solche Nachlässigkeiten nicht, die man zuweilen in Goethes besten

Gedichten findet. So hast Du auch den Effekt des Theaters mehr studiert. — Versuch' es nur, Deiner Phantasie mehr Freiheit zu lassen, ohne zu sorgen, was sie hervorbringen wird. Was Du mir von Deinen dichterischen Plänen gesagt hast, wird gewiß dann am glücklichsten ausgeführt werden, wenn irgendeine zufällige Geburt Deiner Phantasie mit einem oder dem andern zusammentrifft." Fast auf gleiche Weise äußert Goethe selbst sich in einer bekannten Stelle seiner Werke über den zwischen ihm und Schiller bestehenden Unterschied. Nun kommen die Xenien, wie ein Gewitterhagel, über das literarische Deutschland. Körner beurteilt sie äußerst verständig. Schiller berichtet über Hermann und Dorothea und staunt, daß Goethe neun Tage hintereinander täglich anderthalb hundert Hexameter niederzuschreiben vermochte. Da er den Gegenstand jahrelang mit sich herumgetragen hatte, war es eben kein Wunder. Körner gibt in einem Brief eine Rezension des Wilhelm Meister, die noch jetzt nachgelesen zu werden verdient und die Goethe in hohem Grade befriedigte. Über Schiller wird der Wallenstein so schwer, daß er ihn zu erdrücken droht. Damit schließt der dritte Teil.

Der vierte Band ladet uns nun zur Teilnahme am Erntefest ein. Die reifen Früchte lösen sich von selbst vermöge ihrer eigenen Schwere vom Baume ab; es bedarf nicht des Schüttelns, kaum eines Windhauchs. Der Roman der Wolzogen, Agnes von Lilien, der die Gebrüder Schlegel trotz ihrer kritischen Unfehlbarkeit verleitete, ihn für ein Goethesches Produkt zu halten, macht auch in der Körnerschen Familie, namentlich beim weiblichen Teil, verzeihlicherweise Aufsehen, wird aber von Körner augenblicklich viel richtiger gewürdigt. Ein simpler Kastellan sieht in manchen Dingen schärfer, wie der Papst. Körner muß Schiller für den Wallenstein mit astrologischen Büchern aushelfen und schickt ihm eine ganze Bibliothek, die dem Seni zustatten gekommen ist. Goethes Hermann und Dorothea regt beide Freunde mächtig auf und veranlaßt namentlich Körner zu mancher einsichtigen Bemerkung; seltsam ist es nur, daß er bei dieser, wie bei vielen anderen Gelegenheiten, dem Goetheschen Geist die allgemeinen dichterischen Eigenschaften als spezielle, ihn besonders charakterisierende vindiziert. „Wie sehr" — heißt es z. B. einmal — „ist's ihm doch wieder gelungen, den eigentümlichen Ton dieser Gattung zu treffen, und er hatte sich's gewiß nicht leicht durch die Wahl des Stoffes gemacht!" Allerdings, aber wenn's nicht gelungen wäre, so würde er nicht allein nicht Goethe, sondern überall kein Poet gewesen sein. Diesen macht ja eben das von vorhergehender Erfahrung unabhängige

Vorwegnehmen aller Zustände, und wer den einzelnen Dichter darüber ausdrücklich beloben zu müssen glaubt, daß er dies allgemeine Vermögen besitzt, der könnte mit demselben Fug auch den einzelnen Menschen darüber bekomplimentieren, daß er Augen hat. Ein erschöpfendes, ein wahres Endurteil über Wieland, dessen Vielschreiberei, wie jede Vielschreiberei, aus innerer Armut hervorging, findet sich Seite 24 in einem Körnerschen Briefe. „Göschen hat mir den Wieland geschickt, und dies hat mich veranlaßt, einige seiner Schriften, die mir teils neu, teils nicht mehr in frischem Andenken waren, zu lesen. Ich überzeuge mich immer mehr, wie sehr ihm die französische Literatur geschadet hat. Überhaupt drückt ihn seine Belesenheit, seine Phantasie kann vor den vielen Erinnerungen, die sich ihr zudrängen, gar nicht dazukommen, aus eigenem Vorrat zu schöpfen; auch mag dieser Vorrat nicht groß sein, daher die Armut an Individualität in seinen Gestalten. — Für den Geist der Griechen scheint er keine wahre Empfänglichkeit zu haben, dagegen ist das Streben nach der Leichtigkeit der Franzosen sehr merklich; und wie wenig gelingt es ihm! Wie oft wird er schwerfällig und verstößt wider den echten guten Ton! Innigkeit und Kraft sucht man größtenteils vergebens. Sein Pinsel ist flach, seine Farbengebung oft überladen bei Nebensachen, und matt bei den Hauptfiguren. Die große Praktik gibt seinen Produkten oft einen täuschenden Anstrich, der aber bei genauerer Prüfung ihre Armut nicht verbirgt. Ich hatte erst die Idee, einmal nach seinem Tode seine ganzen Werke eine strenge Musterung passieren zu lassen; aber es ist kaum nötig. Er hat in Deutschland zu wenig gewirkt. Seine Manier ist nicht gemacht, um zur Nachahmung zu reizen. Allenfalls müßte man einigen Ausländern den Wahn benehmen, daß sie ihn, der nichts weniger als ein Deutscher ist, für den Repräsentanten unserer Literatur ansehen.“ Man halte dagegen Goethes Rede über Wieland in der Freimaurerloge, wie sie in seinen Werken steht, und löse sich den Widerspruch, der sich ergibt, so gut man kann, entweder durch die persönlichen Verhältnisse oder durch ein momentanes Unterdrücken aller höheren Ansprüche. Herders Bild verzerrt sich mehr und mehr. „Herder“ — schreibt Schiller — „ist jetzt eine ganz pathologische Natur, und was er schreibt, kommt mir bloß vor wie ein Krankheitsstoff, den diese auswirft, ohne dadurch gesund zu werden. Was mir an ihm fatal und wirklich ekelhaft ist, das ist die feige Schlaffheit, bei einem inneren Trotz und Heftigkeit. Er hat einen giftigen Neid auf alles Gute und Energische und affektiert, das Mittelmäßige zu protegieren. Goethen hat er über seinen Meister die kränkendsten

Dinge gesagt. Gegen Kant und die neuesten Philosophen hat er das größte Gift auf dem Herzen; aber er wagt sich nicht recht heraus, weil er sich vor unangenehmen Wahrheiten fürchtet, und beißt nur zuweilen einem in die Waden." So sah Humanus aus, als die deutsche Entwicklung sich unterstand, über ihn hinwegzugehen. Urteilen wir aber nicht zu hart über den außerordentlichen Mann, erinnern wir uns, daß auch Goethe als Greis vor dem neu aufbrechenden Frühling die Augen zukniff, daß auch er an Heinrich Kleist und Uhland nur die negativen Seiten bemerkte, und lösen wir uns die Schwäche des Individuums durch die allgemeine des Geschlechts. Der Mensch scheint den Punkt, den er selbst in irgendeinem Kreise erreichen kann, mit demjenigen, den sein Volk oder die Menschheit überhaupt erreichen soll, durchaus verwechseln zu müssen, um für denselben alle Energie seines Wesens aufbieten zu können, und hervorragende Männer schreiten ihrem Jahrhundert auch in den meisten Fällen weit genug voran, um gegen die so bittre Enttäuschung während ihrer Lebensdauer gesichert zu sein. Schillers Wort über den Aristoteles ist ein Beleg mehr zu dem bekannten Spruch: anders lesen Knaben den Terenz und anders Grotius. „Ich habe vor einiger Zeit Aristoteles' Poetik, zugleich mit Goethe, gelesen, und sie hat mich nicht nur nicht niedergeschlagen und eingeengt, sondern wahrhaft gestärkt und erleichtert. Nach der peinlichen Art, wie die Franzosen den Aristoteles nehmen und an seinen Forderungen vorbeizukommen suchen, erwartet man einen kalten illiberalen und steifen Gesetzgeber in ihm, und grade das Gegenteil findet man. Er dringt mit Festigkeit und Bestimmtheit auf das Wesen, und über die äußeren Dinge ist er so lax, als man sein kann. Was er vom Dichter fordert, muß dieser von sich selbst fordern, wenn er irgend weiß, was er will: es fließt aus der Natur der Sache. Die Poetik handelt beinahe ausschließend von der Tragödie, die er mehr als irgendein anderes poetisches Genre begünstigt. Man merkt ihm an, daß er aus einer sehr reichen Erfahrung und Anschauung herausspricht, und eine ungeheure Menge tragischer Vorstellungen vor sich hatte. Auch ist in seinem Buche absolut nichts Spekulatives, keine Spur von irgendeiner Theorie: es ist alles empirisch; aber die große Anzahl der Fälle und die glückliche Wahl der Muster, die er vor Augen hat, gibt seinen empirischen Ansprüchen einen allgemeinen Gehalt und die völlige Qualität von Gesetzen." Wenn die in ästhetischen Dingen eingerissene Barbarei einmal wieder verschwindet, so wird sich's auch klar wieder herausstellen, daß der größte Kunstrichter aller

Zeiten sogar für diejenigen seiner Forderungen, die nicht unmittelbar aus dem Wesen der Sache hervorgehen, triftige Gründe hatte. Sie gelten nicht unbedingt, sie können zuweilen aufgeopfert werden, weil sie dem Künstler sein Geschäft erleichtern, nicht erschweren sollen; aber wer sie im konkreten Fall unberücksichtigt lassen will, der frage sich wohl, ob er nicht dadurch, daß er dies tut, auf der einen Seite ebensoviel und mehr verliert, als er auf der anderen gewinnt. Hieher gehört z. B. die Einheit der Zeit und des Orts, die Goethe in den Gesprächen mit Eckermann sehr richtig aus der Faßlichkeit ableitet. Ich fürchte sehr, man hat in Deutschland, als man auf Shakespeares Beispiel hin so geringschätzig mit ihr und mit vielen anderen ein für alle Mal und ganz im allgemeinen brach, das subjektive Lebensgesetz des ungeheuren Shakespeareschen Individuums, das mancher Exemtionen bedurfte, um sich nach allen Dimensionen hin ausdehnen zu können, mit einem objektiven Kunstgesetz verwechselt. Seien mir über diesen äußerst wichtigen Punkt ein paar Worte vergönnt. Es ist für mich kein Zweifel, daß Shakespeares Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich mit der Natur des Dramas nicht verträgt. Vor der höchsten Instanz gilt es gleich, ob in der Kunst ein Fehler auf Königs- oder auf Bettlermanier begangen, ob z. B. ein im ganzen entbehrlicher, obgleich an sich gehaltvoller Charakter gebracht oder eine überflüssige und vielleicht sogar obendrein nichtige Sentenz eingeflickt wird, denn jener Charakter würde Sentenz geblieben und diese Sentenz würde Charakter geworden sein, wenn König und Bettler Reichtum und Armut gegeneinander ausgetauscht hätten. Die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen, und die Natur sich nicht, wie die Kunst, ins Enge zusammenziehen; hierin unterscheiden sich beide, und auf diesen Grundunterschied sind alle Gesetze der Kunst, wie die wichtigsten Probleme der Natur, namentlich die Kunst selbst, zurückzuführen. Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freiwilliger Beschränkung; das singuläre Kunstgebilde muß mit der Natur in Verbindung gesetzt und doch auch wieder von ihr abgeschnitten, die Adern des Universums müssen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden, damit die kleine Welt nicht in der großen ertrinkt; darum darf nicht jeder Träger desselben selbständig für sich etwas sein wollen, mancher muß sich begnügen, nur etwas zu bedeuten. Hiegegen verstößt Shakespeare; er bringt keine Figur hervor, die nicht so viel Blut im Leibe hätte, daß sie nicht das ganze Drama überschwemmen müßte, wenn sie die Hand auch nur an einer Nadel ritzte. Aber

diesem außerordentlichem Individuum verzeiht man das, ja man dankt ihm eine Grenzverwirrung, durch die man im Gebiete der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung erfährt. Man tut dies jedoch nur, weil man fühlt, daß er nicht anders kann, und protestiert mit Ernst gegen die Konsequenzen, die der Unverstand aus einer so einzigen Ausnahme in seinem Sinn ziehen möchte. — Wallensteins Lager wird von Körner mit der gebührenden Wärme begrüßt; das Goethesche in der Behandlung, wie er es nennt, das rein Dichterische, das die Objekte in Umriß und Farbe klar und rein Hinstellende, wie er es hätte nennen sollen, überrascht ihn. Schillers Balladen überschätzt er, aber vortrefflich ist, was er bei Gelegenheit des Tauchers bemerkt. „Ein großer Vorteil bei den Balladen ist gewiß auch die Wahl des Stoffes. Ist dieser an sich schon poetisch, so verträgt er eine einfache Behandlung, und bedarf keines hinzugefügten Schmuckes, um zu interessieren. Der Geist des Dichters zeigt sich dann in dem Vermögen, allen Gehalt, der im Stoffe liegt, aufzufassen und darzustellen. Je weniger wir irgendeine Grenze in diesem Vermögen wahrnehmen, ohne daß es doch aus der menschlichen Natur herausgeht, desto größer der Künstler. — Und wenn wir den Geist des Künstlers verehren, so lieben wir zugleich seine Seele in dem Ton, der in seiner Darstellung herrscht. Sein Charakter und seine Stimmung malt sich durch die Gegenstände, die er heraushebt, durch den Gesichtspunkt, aus dem er sie ansieht, besonders durch eine hohe Ruhe, die bei der innigsten Teilnehmung über das Ganze verbreitet ist. — In Sprache und Versbau erscheint besonders, was ich Seele nenne — die menschliche Gestalt des Geistes. — Bei einem einzigen Beiworte — der purpurnen Finsternis — habe ich gestutzt, und dies auch bei anderen bemerkt. Ich weiß, daß die Alten einen solchen Ausdruck gebrauchten, aber hier trägt er, deucht mich, nichts zur Darstellung bei, und erweckt störende Nebenideen." Schillers Rechtfertigung seiner purpurnen Finsternis beweist, daß er damals schon von Goethes Farbenlehre profitiert hatte. Schillers Urteil über die Gebrüder Humboldt ist äußerst merkwürdig und zeigt schlagend, wie kaum ein zweites Beispiel, was bedeutenden Menschen gegenüber bei dem Konstruieren ihrer Zukunft nach einigen dürftigen oder doch einseitigen Erfahrungen herauskommt. Trotz Schillers Privatmeinung hat Alexanders Tätigkeit ganz andere Spuren hinterlassen, wie die seines Bruders. Mehr und mehr wird Schiller gegen das Publikum verstimmt. Körner sucht diese Verstimmung dadurch zu heben, daß er ihn auf die stillen Wirkungen seiner Arbeiten aufmerksam macht und

ihm darzutun sucht, wie weit die literärischen Schreier, die öffentlich den Ton angeben, davon entfernt sind, das Urteil der Nation auszudrücken. Darin hat er recht, aber der Trost wollte bei Schiller nicht verfangen, und die kalte tatlose Gleichgültigkeit ist und bleibt auch empörend und niederschlagend, womit in Deutschland die Bessern und Besten den rohen Mißhandlungen zusehen, die der schreibende Pöbel den ersten Schriftstellern und Künstlern fast täglich zufügt. In jener Zeit durfte ein Kotzebue es wagen, den „Herrn von Goethe" in dem berüchtigten Freimütigen zu bezichtigen, daß er nicht deutsch könne, was jedem, der von der Unbill des Tages ähnliches zu leiden hat, hiedurch in Erinnerung gebracht sei. Daß Kotzebues Frechheit, welche die Gründe für ihre Behauptung aus dem Goetheschen Epilog zu Schillers Glocke hernahm und den Epilog zu diesem Zweck bubenhaft analysierte, ein öffentliches Zeichen der Indignation hervorgerufen hätte, wüßte ich nicht, obgleich ich durchaus nicht bezweifle, daß Hunderte ehrsam den Kopf dazu geschüttelt haben werden. Auch das ist Schiller äußerst schmerzlich, schmerzlicher, wie Körner selbst, daß die lange genährte Hoffnung, sich den Freund räumlich näherrücken zu sehen, an den Verhältnissen desselben scheitert. Er kann bei dieser Gelegenheit sogar eine gewisse Bitterkeit nicht unterdrücken, die aber seinem Herzen nur zur Ehre gereicht. „Zur Verbesserung Deiner Aussichten wünsche ich Dir herzlich Glück; wiewohl es mich einige Überwindung kostet, von der Hoffnung, Dich in Leipzig einmal etabliert zu sehen, Abschied zu nehmen. Ich hatte mir viel von dieser letztern Aussicht versprochen: wir wären uns so viel näher, die Kommunikation so viel leichter, Dein eigener Zustand so viel freier gewesen. Das Schönste, ja das Einzige, was der Existenz einen Wert gibt, die wechselseitige Belehrung und Bildung hätte dabei gewonnen; nicht Du allein, Ihr alle hättet, nach meiner Vorstellung, an echtem Lebensgehalt gewinnen müssen, wenn Du in ein freieres Verhältnis Dich hättest setzen können, was doch auf einer Universität immer der Fall ist, und wenn wir, Goethe mitgerechnet, einander näher hätten leben können. Denn jetzt wäre eigentlich der Zeitpunkt, wo unser gegenseitiges Verhältnis, das durch seine innere Wahrheit, Reinheit und ununterbrochene Dauer, ein Teil unserer Existenz geworden ist, die schönsten Früchte für uns tragen sollte. Man schleppt sich mit so vielen tauben und hohlen Verhältnissen herum, ergreift in der Begierde nach Mitteilung und im Bedürfnis der Geselligkeit so oft ein leeres, das man froh ist, wieder fallen zu lassen; es gibt sogar erschrecklich wenig wahre Verhältnisse überhaupt, und so wenig

gehaltreiche Menschen, daß man einander, wenn man sich glücklicherweise gefunden, desto näherrücken sollte.“ Mit Staunen und Schaudern erfährt man Seite 89, daß der Wallenstein ursprünglich in fünf Akte abgeteilt gewesen ist, daß die Piccolomini und der Tod nur ein einziges Stück ausgemacht haben. Das wäre eine Repräsentation geworden, die den Deutschen vielleicht für ewig das Theater verleidet hätte. Endlich wird das riesenhafte Werk fertig oder doch für fertig erklärt und dem Freunde mitgeteilt. Der Eindruck ist anfangs zu überwältigend, um die Kritik aufkommen zu lassen; doch macht Körner augenblicklich einige Bemerkungen, die Schiller berücksichtigt zu haben scheint, ehe er das Stück in den Druck gab. „Auf Wallensteins Grabe steht ein herrliches Denkmal, aus allem, was er Großes und Liebenswürdiges hatte, zusammengesetzt. Ihn, Thekla und Max betrachten wir mit erhabener Rührung, die uns selbst auf einen höhern Standpunkt versetzt. Das Schmerzliche des Schicksals verschwindet über dem Anschauen des Großen und Edlen der menschlichen Natur.“ Schiller geht gleich wieder an ein neues Werk, an die Maria Stuart, und Körner erbietet sich ihm für den Hausbedarf eine Menge historischer Stoffe zusammenzusuchen. Tiecks romantische Dichtungen erfahren im Vorübergehen von Schiller ein kurzes Urteil; persönlich ist der Romantiker schon früher in Jena und Weimar, wie in Dresden, aufgetaucht. „Tiecks Manier kennst Du aus dem Gestiefelten Kater: er hat einen angenehmen romantischen Ton und viele gute Einfälle, ist aber doch viel zu hohl und dürftig.“ Körner schickt noch einige Betrachtungen über den Wallenstein und knüpft Vorschläge zu Änderungen daran, die von Schiller nicht allein nicht gut aufgenommen werden, sondern ihn sogar zu der Erklärung veranlassen, daß er in mancher Beziehung über Poesie und besonders über tragische Poesie Grundsätze habe, die denen seines Freundes geradezu entgegengesetzt seien. Das will Körner nicht einleuchten, und ein jeder, der den Wallenstein von der negativen, wie von der positiven Seite kennt, wird es beklagen, daß Schiller die Bedenken des Freundes diesmal so kurz abfertigte; sie waren wohl begründet und hätten sicher Abhilfe finden können. Maria Stuart wird rasch vollendet, und Körner charakterisiert das Stück sehr richtig als ein solches, das nach der Weise der Alten nicht auf dem sogenannten Helden, sondern auf der Handlung selbst beruhe. Hierin liegt allerdings sein Hauptvorzug, und dieser Vorzug ist sehr hoch anzuschlagen. Jetzt gerät Schiller über die Geschichte der Jungfrau von Orleans und begeistert sich für sie. Mir ist es immer unerklärlich gewesen, wie er sich

diesem Gegenstand gewachsen glauben konnte. Daß der Vorwurf zu einem Drama vorlag, wird niemand bestreiten wollen; daß dies Drama aber durchaus ein psychologisches werden mußte, und daß es eben darum über Schillers Kreis hinausging, läßt sich ebensowenig verkennen. Johanna durfte unter keiner Bedingung über sich selbst reflektieren, sie mußte, wie eine Nachtwandlerin, mit geschlossenen Augen ihre Bahn vollenden und sogar mit geschlossenen Augen in den Abgrund stürzen, der sich zuletzt unter ihr öffnet. Die Naivität, die den innern Bruch gar nicht zuläßt, und die das französische Mädchen, wie wir aus den Akten ihres Prozesses ersehen, bis in die Flammen hineinbegleitete, war unerläßlich, und Schiller mußte selbst wissen, daß er ihr diese nicht einzuhauchen vermochte. Seine Heldin schwebt denn nun durchaus in der Luft, ihr Tun und Gebaren setzt eine Naivität voraus, die ihr fehlt, und sie macht den Eindruck eines Apfelbaums, der mit Weintrauben behängt ist, auf dem aber keine Weintrauben wachsen. Körner meint nichtsdestoweniger, der Dichter habe sich diesmal selbst übertroffen, und auch Goethe erklärt die Jungfrau für sein bestes Werk. Das Urteil über Tieck wird ergänzt, Schiller liest seine Genoveva und meint, er sei eine sehr graziöse, phantasiereiche und zarte Natur, nur mangele es ihm an Kraft und Tiefe und werde ihm ewig daran mangeln. Genoveva sei als das Werk eines sich bildenden Genies schätzbar, jedoch nur als Stufe, denn sie sei nichts Gebildetes und voll Geschwätzes, der Weg zum Vortrefflichen gehe aber nie durch die Leerheit und das Hohle, wenn auch nicht selten durch das Gewaltsame und Rohe. Schiller schwankt jetzt zwischen mehreren tragischen Stoffen und, um während dieser Periode der Unentschiedenheit seine Zeit nicht ganz zu verlieren, bearbeitet er zu Körners großer Verwunderung die Turandot von Gozzi. Seite 258 kommt ein merkwürdiges Urteil über Goethes Iphigenia; ich glaube, es ist abschließend. „Hier wollen wir im nächsten Monat Goethes Iphigenia aufs Theater bringen; bei diesem Anlaß habe ich sie aufs neue mit Aufmerksamkeit gelesen, weil Goethe die Notwendigkeit fühlt, einiges darin zu verändern. Ich habe mich sehr gewundert, daß sie auf mich den günstigen Eindruck nicht mehr gemacht hat, wie sonst; ob es gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibt. Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr sehr ab. Goethe selbst hat mir schon längst zweideutig

davon gesprochen — aber ich hielt es nur für eine Grille, wo nicht gar für Ziererei; bei näherem Ansehen aber hat es sich mir auch so bewährt. Indessen ist dieses Produkt in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen, kann es auch jetzt noch nicht übersehen; auch wird es durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloß als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben." Die Braut von Messina wird begonnen; lange hatte sie mit den Maltesern und dem Warbeck zu kämpfen. Als sie fertig ist und Körner überschickt wird, äußert dieser, er kenne kein modernes Werk, worin man in so hohem Grade den Geist der Antike fände. Das beweist, wie sehr sich selbst die geistreichsten Menschen durch Einzelheiten blenden lassen, wie selten sie sich die Mühe geben, in die Tiefe hinabzusteigen und das Fundament eines dramatischen Baues zu untersuchen. Ich habe Schillers Urteil über die Iphigenie mitgeteilt; ich brauche hoffentlich das meinige über die Braut von Messina nicht zurückzuhalten. Mir scheint sie ein völlig ideenloses Produkt. In der Jungfrau von Orleans sieht man doch, was der Dichter will, wenn er auch bei dem schon oben von mir berührten Mangel an Naivität das Ziel nur halb erreichen konnte. Aber was er mit der Braut von Messina beabsichtigt hat, kann ich nicht herausbringen. Warum geschieht dies alles? Was wird mit diesem Blut abgewaschen? Wo sind die Greuel, die so ungeheurer Sühne bedürfen? Man fragt sich umsonst! Das Schicksal spielt im Stück Blindekuh mit den Menschen. Alle auftretenden Charaktere sind edel und rein und bleiben es bis zu Ende; die Mutter ist ohne Schuld, denn sie sagt:

— — — „Den Rachegeistern überlass' ich
Dies Haus; ein Frevel führte mich hinein,
Ein Frevel treibt mich aus. — Mit Widerwillen
Hab' ich's betreten und mit Furcht bewohnt,
Und in Verzweiflung räum' ich's" —

dennoch wird ihr das Schrecklichste auferlegt. Die Söhne sind es auch, dennoch müssen sie das Schrecklichste aneinander vollziehen. Beatrice, die Tochter, ist ein Engel und mehr, dennoch muß sie durch ihre bloße Existenz das Schrecklichste hervorrufen und das alles, weil —

„Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.

Und der Ahnherr schüttelte im Zorne
Graunvoller Flüche schrecklichen Samen
Über das sündige Ehebett aus.
Greueltaten ohne Namen,
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus."

und weil —

„Es ist kein Zufall und blindes Los,
Daß die Brüder wütend sich selbst zerstören,
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären."

also, weil sie verflucht sind, weil sie nur geboren wurden, um zu zeigen, was es bedeutet, wenn ein Ahnherr, dem die Braut von seinem Sohn geraubt wird, das Ehebett des Paars mit Flüchen belegt. Wir erfahren nicht einmal, wie es mit der Berechtigung des fluchenden Ahnherrn stand: es ist nicht unmöglich, daß er ein Narr und ein Sünder zugleich war, daß die Natur ihn zu derselben Zeit ins Kloster wies, wo sein Gelüst ihn in die zweite Ehekammer trieb, und daß ihn nichts traf, als was er verdient hatte. Doch, wir wissen es längst, daß Schillers Stärke nicht im Motivieren lag, daß seine Bildungen uns höchstens die Hauptstämme der Nerven und Adern aufgedeckt zeigen, daß die so wichtigen Kapillargefäße aber immer unsichtbar bleiben; wir wollen daher das Gegenteil aus freien Stücken annehmen und an die Berechtigung des Ahnherrn glauben. Für das Stück kommt nichts als ein partieller kleiner Gewinn dabei heraus. Wir haben und behalten immer den nackten, rohen Fluch vor uns, der ein ganzes, herrliches, in Kraft, Jugend und Schönheit prangendes Geschlecht austilgt, und dies geschieht, um die Verwirrung vollkommen zu machen, sogar erst nach dem Tode dessen, der dadurch eigentlich gestraft werden sollte, nach dem Tode des Brauträubers, denn —

„Er hemmte zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch eures wilden Triebes,
Doch ungebessert in der tiefen Brust
Ließ er den Haß. Der Starke achtet es
Gering, die leise Quelle zu verstopfen,
Wenn er dem Strome mächtig wehren kann."

Es geschieht demnach ohne Zweck, wie ohne Grund, und es bleibt nichts übrig, als eine häßliche, schaudererregende Anekdote, die, weit entfernt, uns die ewigen Gesetze der sittlichen Welt zu vergegenwärtigen, uns weit eher die Angst einflößen könnte, daß sie zuweilen ohnmächtig seien. Man wende mir nicht ein, das sei antik; es ist nicht wahr. Ödipus verflucht seine Söhne,

aber sein Fluch wird ihm abgedrungen durch ihre Handlungsweise, und wenn er sie trifft, so trifft er sie nur, weil sie es verdienten, und weil die Nemesis sie ohnehin getroffen haben würde; auch trifft er unmittelbar sie selbst, nicht ihre schuldlosen Kinder und Enkel. So verfährt, um die Spitzen des modernen und des antiken Dramas einander gegenüberzustellen, auch Shakespeare. Als Lear seine Töchter verflucht, tut sich die Erde nicht auf, um sie zu verschlingen, auch verwandeln sich für sie die Früchte der Bäume nicht in Steine, die Fische des Meers nicht in Schlangen. Sie fallen durch ihre Sünden, wie sie sich nach und nach in enggeschlossener Kette, eine aus der andern, entbinden. Wenn es aber auch antik wäre, so würde das den Handel nicht verbessern. Der Dichter darf, wenn er anders ein Kunstwerk, kein Kunststück hervorbringen will, aus einer überwundenen Weltanschauung nur diejenigen Momente herausnehmen, die nicht völlig vernichtet und aufgelöst sind; die ganz und gar beseitigten, die sich nur durch einen willkürlichen, dem absichtlichen Zudrücken der Augen ähnlichen Verengerungsprozeß des Bewußtseins notdürftig reproduzieren lassen, sind für ihn nicht mehr vorhanden. Dazu gehört aber der Glaube an die magische Kraft des Fluchs. Wir wissen es längst, daß mit jedem Individuum, das in die Welt tritt, ein neuer, ein unendlicher Lebens- und Tatenkreis beginnt, daß keines dem Rachedurst eines anderen Individuums ohne eigene Schuld verfallen; daß ein Fluch, der mit der Vernunft und dem sittlichen Gesetz in Widerspruch steht, durchaus nicht in Erfüllung gehen kann. Auf einem solchen Fluch beruht aber die Tragik in der Braut von Messina, und das sollte unsere Philosophen vom zweiten Rang, die gegen ihre poetischen Zeitgenossen nicht skrupulös genug sein zu können glauben, abhalten, sie als eine wahre Tragödie zu zitieren. — S. 345 erfährt man, daß Schiller gegen das Ende seines Lebens noch mit Calderon bekannt wurde; er gibt ein kurzes, aber sehr einsichtiges Urteil über ihn ab. Die Staël erscheint in Weimar und macht auch Schiller in seiner Einsamkeit mit ihrem quecksilbernen Wesen zu schaffen. Sie reizt ihn, des Kontrastes wegen, ist aber so antipoetisch, daß er erstaunt, trotz ihrer Gegenwart produktiv zu sein. Dennoch ist er es und vollendet den Tell, das herrliche Testament, das er seiner Nation hinterließ. Körner entwickelt bei Gelegenheit des Tieckschen Oktavianus vortrefflich die Gefahren, die über die wahre Kunst durch den Romantizismus, der damals noch keinen Namen hatte, hereinbrechen mußten. Er sagt mit Recht, daß das Unwesen um so schwerer zu bekämpfen sei, weil mißverstandene Sätze von der Freiheit und Selbständigkeit des

Dichters dabei zugrunde lägen. Schiller denkt an eine Übersiedelung nach Berlin; er reist hinüber, und es wird unterhandelt, aber er muß hohe Forderungen stellen, und ehe man an der Spree zum Entschluß kommt, ist er tot. Seine letzte Arbeit war die Übersetzung und Einrichtung der Racineschen Phädra fürs Theater, sein letzter Brief ist vom 25. April 1805 datiert und berichtet über Goethes Krankheit.

---

## M. G. Saphirs Volkskalender und Silvester-Büchlein.

Wien, bei Jasper, Hügel & Manz. 1850.

Saphir ist eine Spezialität. Wißt ihr, was das heißt? Stellt euch einmal einen gewöhnlichen Menschen vor, aus welcher Klasse es sei, einen Schuster oder Schneider, einen Advokaten, einen Arzt, genug, wen ihr wollt! Seht ihr ihn allein? Nichts weniger, als das! Hunderte und Tausende stehen hinter ihm, jeder ist ihm ähnlich und bereit, an seine Stelle zu treten, jeder kann ungefähr dasselbe leisten, und er braucht nur Platz zu machen, so ist er augenblicklich ersetzt, man wird ihn nicht vermissen. Nun denkt euch eine Spezialität, in welchem Kreise es euch gefällt! Ihr könnt sie hassen, ihr könnt sie lieben, ihr könnt sie bewundern, ihr könnt sie schmähen, aber ihren Ersatzmann könnt ihr nicht nennen, sie steht allein, sie ist ein Gewächs, von dem in der ganzen weiten Welt nur ein einziges Exemplar existiert.

Dies Spezifische, das ihm innewohnt und das ihm von Freunden und Feinden zugestanden werden muß, hat Saphir auch in seinen beiden Volkskalendern wieder glänzend betätigt. Er könnte demjenigen, der imstande wäre, sie durchzulesen, ohne herzlich zu lachen, seinen Kopf versprechen und würde nicht das mindeste riskieren, nicht einmal bei einem von denen, auf deren Kosten er diesmal seine Witze gemacht hat. Denn jeder fühlt, daß Saphir einer unwiderstehlichen Naturnotwendigkeit gehorcht, wenn er gerade die verzerrten und schiefen Seiten an Dingen, Personen und Verhältnissen auffaßt und hervorhebt, daß er gar nicht anders kann, wenn er durch seine Einfälle das Größte und das Kleinste miteinander verknüpft, und darin liegt seine Rechtfertigung. Dies unterscheidet ihn auch von Leuten, die seine Brüder zu sein scheinen, und die, genau betrachtet, nicht einmal entfernt mit ihm verwandt sind, z. B. von dem Berliner Glasbrenner, der das mühsam auffagt, was ihm von selbst kommt, und dem nur der Witz der Fäulnis zu Gebote steht.

Das Spezifische in Saphir hat eine tiefe nationale Wurzel und dürfte leicht mit ihm verlöschen. Es ist nicht zufällig, daß gerade die jüdischen Schriftsteller der neueren Zeit bis jetzt so witzig waren, und es ist, wie die Bibel beweist, wahrlich nicht auf Palästina zurückzuführen. Wer immer gebückt und geduckt gehen, wer den Kopf immer zwischen den Schultern tragen muß, und nur blinzeln darf, dem verschieben sich die reinen runden Linien des Universums ganz von selbst zum scharfkantigen Zickzack, doch das nimmt mit der Ursache selbst natürlich ein Ende. Die Emanzipation wird den Juden in jeder Beziehung zum Heil gereichen, aber ihrem Witze wird sie schaden.

Von einer eigentlichen Rezension dieser Kalender kann selbstverständlich nicht die Rede sein. Wer könnte um ein Feuerwerk einen Rahmen schlagen wollen? Ihr Inhalt ist in hohem Grade ergötzlich, und nur eins wäre noch ergötzlicher: wenn sich nämlich ein Narr von Inquisitor fände, der diese bunte Reihe lustiger und barocker Einfälle feierlich vor seinen Richterstuhl lüde, um sie ad protocollum über ihre Substantialität und über ihr Verhältnis zu dem wahren Kubikinhalt der verspotteten Personen und Gegenstände zu vernehmen.

---

## Bogumil Golz und sein Buch der Kindheit.

Frankfurt a. M. Bei Heinrich Zimmer. 1847.

1850.

Unsere Residenzstadt sah im Laufe des letztverflossenen Winters einen Gast in ihren Mauern, von dem wenige etwas erfahren haben werden und der doch zu den bedeutendsten gehört, die seit lange bei uns einsprachen. Es war dies Bogumil Golz aus Thorn in Ostpreußen, der aus Ägypten zurückkam, wohin er eine Reise gemacht hatte, und zwar von dem Honorar für das Buch, auf das ich jetzt die Aufmerksamkeit des Publikums hinzulenken wünsche. Ich verdanke der Frau von Goethe seine Bekanntschaft, die mich bei einem Mittagsessen mit ihm zusammenführte. Er war mir damals, was er den meisten Lesern noch sein wird: ein bloßer Name, den ich noch obendrein erst aus dem Einladungsbrief kennen lernte, aber wie rasch verwandelte sich dieser Name in eine lebendige Gestalt mit den schärfsten, bestimmtesten Zügen, als die persönliche Begegnung eintrat. Ein starkknochiger, etwas hagerer Mann mit durchdringenden Augen, mächtig hervorspringender Nase und einer Stirn, die Eigensinn

und Willenskraft zugleich abzuspiegeln schien, perorierte in einem Kreise von erschrockenen Damen und staunenden Herren mit mächtiger Stimme gegen das schöne Italien; seine Garderobe erinnerte an einen Professor aus der ehrwürdigen Zeit, wo Lessing, als er tanzen und fechten lernte, sich gegen seinen Vater weitläufig darüber verantworten mußte; der Frack schien ein uraltes Erbstück zu sein, und ein weißes Tuch, bis über das Kinn hinaufgebunden, vollendete den urväterlichen Eindruck. Aber seine Gedanken waren nicht alt und bestäubt; in körnigster Sprache entwickelte er eine Reihe der originellsten Ansichten und Ideen; die schlagendsten Ausdrücke, die treffendsten Bilder standen ihm zu Gebot, und das Schneidende seiner Äußerungen wurde durch die Unmittelbarkeit ihrer Erzeugung, die das Wägen und Messen ausschließt, doch wieder gemildert. Es gibt nämlich eine doppelte Art des Gesprächs, die auch eine doppelte Aufnahme bedingt. Bei reflektierenden Menschen ist es ein Gedankenextrakt, in welchem das Unbewußte fast ganz zurücktritt; sie sprechen heute aus, was sie gestern dachten, wählen und mischen mit Überlegung die Farben, zeichnen mit sicherer Hand die Umrisse und schreiben eigentlich nur mit der Zunge. Diese sind für alles, was sie sagen, verantwortlich, und wissen es auch recht gut. Bei schöpferischen Naturen dagegen ist es ein Prozeß, den der Zuhörer in allen seinen Phasen mit durchmachen muß und dessen Präzipitat erst aus der lebendigsten Friktion aller Kräfte hervorgeht. Mit diesen wird nur ein kleinliches Individuum rechten, nur ein solches, das unfähig ist, das Leben im großen Sinn aufzufassen, und das eben darum an Formen Anstoß nimmt, welche der mit sich selbst ringende Geist, der sich ihrer in dieser Minute bedient, in der nächsten aus eigener Bewegung schon wieder zerschlägt. Zu ihnen gehörte Golz; Goethe hätte ihn stundenlang ohne Unterbrechung sprechen lassen; Böttiger hätte ihn beim dritten Wort auf Pistolen gefordert. Mit Italien, das er zuletzt gesehen hatte, war er ganz besonders unzufrieden; natürlich nicht mit dem Lande, mit dem blauen Himmel und den milden Lüften, sondern mit den Menschen und ihren Zuständen. Ging er so weit, daß man sich eine bescheidene Einwendung erlauben zu müssen glaubte, so lautete seine Erwiderung: er erwarte, daß man subtrahieren könne, und setze die vier Spezies überhaupt bei jedermann voraus. Hatte man an dieser Abfertigung noch nicht genug, kreuzte man ihn noch mit einer zweiten Bemerkung, so war er imstande, die Augen, wie ein Märtyrer, aufzuschlagen und auszurufen: „Gott, Gott, es gibt auf deiner Erde nur einen dummen Kerl, und man kann ihm

nicht ausweichen, man trifft ihn vor den Pyramiden, im Kolisseum und überall!" Hatte er seinem Ärger auf diese Weise genug getan, so trat augenblicklich die Reue ein, und er sagte gutmütig: „Daß meine Freunde an mir lieben, was liebenswürdig ist, das danke ihnen der Teufel; sie müssen auch das übrige mit in den Kauf nehmen!" Als man ihm das von unserem enthusiastischen Juristen Mittermaier selbst an den Facchinis so hochgestellte naive Wesen der Italiener entgegenhielt, versetzte er: „Die Naivität des Rebhuhns ist noch größer, und dennoch pflegt man es nicht über den Menschen zu erheben; übrigens ist es mir lieber, wenn derjenige, der mich totschlägt, hinterdrein nach alter deutscher Art, vom Gewissen gejagt, davonläuft, als wenn er sich in gut italienischer Manier aus meinem Leichnam ein Kopfkissen macht und sich niederlegt, um sich von der gehabten Anstrengung zu erholen." Von der Mattherzigkeit unserer Zeit meinte er, wohl nicht ohne Grund, die Menschen hätten heutzutage nur eben so viel Seele, daß das Fleisch nicht faule. Ein weiches, leicht erregbares Gemüt kam aber auch von Zeit zu Zeit in unzweideutigen Spuren zum Vorschein, und ich überzeugte mich bald, daß die anscheinende Härte des Mannes eben nur aus seiner Angst vor dem zu mächtigen Überströmen des tiefen Gefühls, dessen er sich im Innersten bewußt war, hervorgehe. So erzählte er mit großer Bewegung einen Moment seiner Fahrt auf dem Nil, der dies auf rührende Weise dartat. Seine Wäsche war gewaschen und auf dem Schiff zum Trocknen aufgehängt worden, während er sich zum Schlafen niedergelegt hatte. Wie er wieder erwacht, sieht er, daß der Wind, der sich inzwischen erhoben hat, sie links und rechts entführt. „Eine ordinäre Geschichte, nicht wahr?" — fuhr er fort — „der Verlust war in jeder Bude zu ersetzen! Allerdings, bis auf die Erinnerungen! Das alles hatte mein Weib mit emsigen Händen in langen Winterabenden im fernen Norden geschafft, und nun sollten die Krokodile es zerreißen!" Zu mir faßte er bald Vertrauen, weil ich, erfreut, einmal wieder einen Urmenschen vor mir zu sehen, einen Abkömmling des Göttergeschlechts, das von Heuchelei und Verstellung nichts wußte, auf alle seine Eigenheiten willig einging. Aus schnell gewonnenem persönlichen Interesse für mich entschloß er sich denn auch, in ein Stück von mir zu gehen; die „Judith" wurde abends gerade aufgeführt. Dabei verhehlte er mir nicht, daß er seit vielen Jahren nur selten ein deutsches Drama nicht ganz unerträglich gefunden habe, und daß er auch in Wien bereits aus dem Theater gelaufen sei, um eine Widerwärtigkeit, die er mir nannte, nicht

beklatschen hören zu müssen. Am nächsten Morgen kam er zu mir, glühenden Gesichts, von Schweiß triefend, und tausend Flüche in seinen Gruß mischend. „Wenn man mich in diesem Augenblick totschlägt" — rief er aus — „so braucht der Apotheker das ganze Jahr kein Gift mehr; Blausäure, Arsenik, alles, was ihm beliebt, habe ich ausgekocht!" Der Grund seines Ärgers war, daß er meine Wohnung nicht hatte finden können. Jetzt sprach er über die „Judith", die mächtig auf ihn gewirkt, und deren positive und negative Seiten er im raschesten Überblick vortrefflich erfaßt hatte, so daß der Verfasser aus seinem Munde in einer Viertelstunde mehr wahre Kritik entgegennahm, als seit 1840 aus allen deutschen Zeitungen zusammen. Sein Kriterium war freilich rein empirisch: „Ich muß" — sagte er — „wenn ich einem Drama Leben zugestehen soll, mit den Personen fortsprechen können, ich muß den Drang spüren, ihnen hinter die Kulissen zu folgen, sonst habe ich Puppen gesehen und Tiraden gehört, oder, um das Ding beim rechten Namen zu nennen, es sind Rollen abgespielt worden." Aber er traf den Nagel auf den Kopf, denn das ist allerdings die beste Probe; Schemen und Schatten verschwinden mit dem Schauspieler, der sie repräsentiert, und nur Gestalten lassen sich festhalten. Nun gab er mir sein Buch der Kindheit und ging auf die Post, um nach Thorn zurückzukehren, und dort in häuslicher Stille seine Reise nach Ägypten zu beschreiben. Selten machte ein Mensch auf mich einen so ganz eigentümlichen und darum dauernden Eindruck; der erste Gedanke, den er, und nicht bei mir allein, erweckte, war: er müßte in der nächsten Stunde vom Nervenfieber befallen werden; aber gleich der zweite: er habe mit Krankheiten gar nichts zu schaffen. Sein Buch nahm ich natürlich nicht bloß mit Interesse, sondern auch mit großen Erwartungen zur Hand, und wahrlich, ich fand mich nicht getäuscht. Gleich das Vorwort bestätigte mir, daß ich mir über sein Wesen eine vollkommen richtige Grundanschauung gebildet hatte; die äußere Schroffheit dieses Mannes war das Produkt seiner inneren Weichheit. Das bewies zwar auch schon die Wahl des Themas, denn nur der aus dem Gemüt herauslebende Mensch fühlt ein Bedürfnis, und ist imstande, sich wieder in seine Kindheit zu vertiefen; ein anderer läßt sich von seinen Bubenjahren nicht hofmeistern, um Schillers Ausdruck zu gebrauchen. Aber dies Vorwort ist schwach, sehr schwach gegen das übrige, weil es abstrakterweise im allgemeinen zur Geltung zu bringen sucht, was nur im besonderen und auf dem Wege der konkretesten Veranschaulichung zur Geltung gebracht werden kann, und da es Leute gibt, die nicht ins Haus

eintreten, wenn sie über die Schwelle gestolpert sind, so will ich das ausdrücklich bemerken. Von welcher Fülle der echtesten Poesie strotzt dagegen fast jedes Kapitel! Wenn es jemals einen Dichter gab, der den Pfad zum Paradies der Kindheit zurückfand, so ist es Golz. Ich muß freilich meine Schwäche bekennen, die Schwäche, daß ich mich gern in die Zeit versetze, wo jedes Blatt, das ich von einem abgeblühten Rosenkelch herunterblies, für mich ein morgenroter Kahn war, in dem ein Engel zur Erde niederschiffte, und wo ich die Johanniskäfer für kleine, eben geborne Sterne hielt, die schon wachsen und die Straße zum Himmel finden würden. Doch meine Sympathie für den Stoff würde mich nicht blind für die Mangelhaftigkeit der Form machen, und gerade diese ist, einige unerhebliche stilistische Nachlässigkeiten und Schiefheiten in der Satzbildung abgerechnet, vollendet zu nennen. Golz ist ein Landsmann von Hippel, Hoffmann, Hamann und Kant. Hippel scheint jenen Blick fürs Detail des Stillebens auf ihn vererbt zu haben, der seinen „Lebensläufen" die klassische Seite gab; Hoffmann das glänzende, Ader und Nerv zugleich in den Rahmen bringende Darstellungstalent, welches von ihm selbst leider an Gespenster und Fratzen verschwendet wurde. Von Hamann hat er einen mystischen Zug, der ihn abhält, die Nacht als die bloße Abwesenheit des Tages aufzufassen, und insoweit gesund ist, als er dies tut; von Kant hat er nichts, und das ist schade, denn das Angebinde des großen Vaters der Kritik hätte ihn ohne Zweifel gegen die sich erst entwickelnde und allerdings bis jetzt nur noch in Karikaturengestalt hervorgetretene neue Ordnung der Dinge etwas gerechter, und gegen die von ihr befehdete alte etwas skrupulöser gemacht, als er zu sein scheint.

---

## Meine Lebenserinnerungen,

von Adam Oehlenschläger. Erster und zweiter Band. Leipzig, Karl B. Lorck, 1850.

### 1851.

Der Würdigung des Buches muß ich diesmal eine genaue Angabe meines Standpunktes vorausschicken. Ich lege einen außerordentlichen Wert auf Autobiographien und bin der Meinung, daß wir in diesem Gebiet bei uns noch lange auf Masse zu sehen haben werden, während wir in manchem anderen schon ruhig das grobe Sieb mit dem feinen, ja das feine mit dem allerfeinsten vertauschen dürfen. Denn was hätten wir hier

aufzuzeigen? In neuerer Zeit fast gar nichts, wenn ich Holteys „Vierzig Jahre“ ausnehme, die allerdings zu den erfreulichsten Erscheinungen unserer modernen Literatur gehören, und in den ersten Bänden einen entschieden historischen Wert beanspruchen können. Mir ist nicht unbekannt, daß das letzte Dezennium unseren Vorrat scheinbar um ein Beträchtliches vermehrt, und daß selbst die Gelahrtheit uns einiges in die Wirtschaft geschenkt hat, z. B. durch Burdach. Aber wenn wir genauer prüfen, so finden wir, daß wir ein Produkt vor uns haben, das sich von der zweideutigen, weitgestrickten Nekrologarbeit kaum unterscheidet. Das Individuum spricht freilich selbst, statt des überlebenden guten Freundes und Kollegen, der der Welt sonst durch die Zeitung den unersetzlichen Verlust gemeldet und im Predigerton die sämtlichen Tugenden aufgezählt hätte, die mit dem Herrn Professor begraben wurden. Aber das ist auch alles, denn der gelehrte Mann hat eine so schreckliche Scheu vor dem „Unbedeutenden“, daß er auf die Resultate losrennt, als ob er gehetzt würde. Da wird uns denn natürlich nur ein Weg gemalt, den wir alle kennen, und dessen Stationen das Maturitätsexamen, die Promotion, die Ernennung zum Ordinarius und die Dekorierung mit der Verdienstmedaille sind. Höchstens wird zwischen den Zeilen noch herablassend zu verstehen gegeben, daß man sich als Gymnasiast einmal an einem Apfeldiebstahl beteiligt, als Student ein Glas über den Durst getrunken, und noch als Ordinarius über dieses und jenes seine eigenen Gedanken gehabt hat. Das Interesse, das eine Autobiographie, und eine Biographie überhaupt, einflößen kann, beruht aber so gewiß auf dem Detail, auf dem treuen Veranschaulichen der an sich geringfügigen Einzelheiten, als das Leben selbst in Jahre, Monate, Wochen und Tage zerfällt, und von diesen getragen wird. Ja, dies Interesse setzt nicht einmal notwendig eine außerordentliche oder auch nur eine bedeutende Persönlichkeit voraus; ein einfacher Mensch, der uns all die Steinchen beschreibt, über die er strauchelte, wird es sicherer erregen, als ein mit Siebenmeilenstiefeln ausgerüsteter Halbgott, für den der Ozean ein Rinnstein ist und der Chimborasso ein Sandkorn. Es ist das Amt der Geschichte, über die letzten Ergebnisse aller wichtigeren Lebensprozesse Buch zu führen, und den reinen Gewinn zu verzeichnen, den sie abwerfen; die Biographie soll sie selbst darstellen. Die Geschichte braucht sich um das Individuum gar nicht mehr zu kümmern, wenn sie ihr Geschäft versieht; oder wie wäre vom höheren Standpunkt aus die Notwendigkeit nachzuweisen, neben dem Blitzableiter auch nur den Namen des Erfinders in ihr Register einzutragen? Die

Biographie soll es aber liebevoll und treu auf jedem seiner Schritte begleiten und sich mit Benjamin Franklins Fehlversuchen ebenso angelegentlich, ja angelegentlicher beschäftigen, wie mit dem letzten, der gelang und ein unverlierbares Eigentum der Wissenschaft geworden ist. Der Nekrolog sucht sich in die Mitte zu stellen und tut auf der einen Seite zu viel, auf der andern zu wenig.

Ich kann daher in die harten Urteile nicht einstimmen, die Oehlenschlägers „Lebenserinnerungen" an so vielen Orten wegen ihrer freilich großen Ausführlichkeit hervorgerufen haben; im Gegenteil, ich bin ihm dankbar dafür, daß er die dürftige, farblose Skizze, die er vor Jahren der deutschen Übersetzung seiner sämtlichen Werke voranstellte, zu einem umfassenden Gemälde erweitert hat. Die meisten Kritiker haben die Biographie wohl deshalb scheel angesehen, weil Oehlenschläger auf ihrer Wage nicht so viel wog, wie auf seiner eigenen. Doch das ging sie ja nichts an, denn die Selbsttäuschung, wenn eine solche vorhanden war, gehörte ja mit zum Mann, und ohne Zweifel war sie in einem Fall, wo ganz Skandinavien, wo Dänemark, Schweden und Norwegen sie unterstützten, so schwer zu vermeiden, daß sie eben darum leicht zu entschuldigen sein sollte. Mancher hat wohl auch an den allerdings nicht selten etwas wundersamen Meinungen des alten Skalden über Personen und Sachen Anstoß genommen. Allein auch das mit Unrecht, denn der Irrtum über die Objekte war ja eben die Wahrheit des Subjektes, und nur mit diesem haben wir es hier zu tun. Gewiß würde, um ein Beispiel anzuführen, derjenige schlecht fahren, der sich durch Oehlenschläger über Goethe unterrichten wollte; wohl aber kann man sich, um es beiläufig zu sagen, bei Goethe über Oehlenschläger Rates erholen. Denn der Höhere begreift den Geringeren vollkommen, weil der Kreis, in dem dieser waltet, mit in dem seinigen liegt; der Geringere begreift am Höheren aber nur das, was er mit ihm gemein hat, und dies nicht einmal ganz, da es durch die neu hinzugetretenen Elemente natürlich verändert wurde. Doch wir sollen an eine Biographie eben solche Ansprüche nicht machen, wir sollen nur fragen, ob uns die Physiognomie des Helden deutlich wird, und jeden Zug willkommen heißen, der dazu hilft. Und zur Physiognomie Oehlenschlägers gehört es mit, wie Goethe sich in ihm abspiegelte, ja in der Art, wie er noch am Rand des Grabes den Zwist darstellte, der sich zwischen ihm und dem Großmeister der deutschen Literatur über das Vorlesen des „Correggio" erhob, hat er ein geistiges Porträt seiner selbst gegeben, das nie übertroffen werden kann. Goethe hatte sich für seinen

„Hakon Jarl", den er ihm mündlich aus dem Dänischen übersetzte, aus dem Grunde interessiert, weil er die deutsche Sprache in dem jugendlich kühnen Nordländer, der mit ihr rang, währenddessen gewissermaßen werden und entstehen sah. Oehlenschläger hatte dies Interesse aber naiverweise auf seine Poesie bezogen und mußte es nun freilich launenhaft und inkonsequent finden, als „Correggio" nicht zu denselben Ehren gelangte, wie „Hakon Jarl". Noch am Abend seines Lebens wußte er sich das nicht anders zu erklären, als durch Riemersche Intrigen oder durch Goethescheu Neid.

Ich würde gern durch Zusammenreihung der in reichster Mannigfaltigkeit durch das ganze Buch verstreuten einzelnen Züge ein musivisches Bild des trotz allen seinen Schwächen höchst ehrwürdigen Mannes zustande zu bringen suchen, was mir um so eher gelingen dürfte, als mir noch so manches im Gedächtnis geblieben ist, was ich während eines halbjährigen vertrauten Umganges mit ihm aus seinem eigenen Munde hörte und nun in seinen Aufzeichnungen vermisse. Mir liegt aber erst die Hälfte des Werkes vor, ich muß also darauf Verzicht leisten und es bei einem bloßen Kontur bewenden lassen. Dieser läßt sich in wenigen Worten geben. Oehlenschläger ist in einem Punkt dem Benvenuto Cellini verwandt, während er sich in allen anderen scharf von ihm unterscheidet, in dem Punkt nämlich, daß er sich in unzerstörbarem Selbstbewußtsein, wie der Florentiner, um die eigene Achse dreht und sich durch nichts beirren läßt. Holtey, dessen ich oben bereits erwähnte, ist in dieser Beziehung sein gerades Gegenstück, und so stellen die beiden Männer, die uns die letzten bedeutenden Autobiographien geliefert haben, zwei Pole dar, die sich gegenseitig ergänzen. Der eine repräsentiert die rund in sich abgeschlossene, mit sich selbst zufriedene und sich jedenfalls eher zu hoch als zu gering anschlagende Existenz, der andere, der ebenfalls schöne, ja zum Teil einzige Gaben besitzt, das sich mit einer gewissen Verbitterung unterschätzende und vielleicht nur deshalb nicht zur vollen Harmonie gelangte Ich. Die erste Erscheinung ist in unserer, zwischen Zerfressenheit und Gespreiztheit geteilten Welt ebenso selten, wie die zweite, darum seien sie beide mit Liebe begrüßt!

Ich werde auf Oehlenschläger früher oder später ausführlich zurückkommen, diesmal nur noch eine Anekdote, die mir lebhaft wieder vor die Seele trat, als ich die Nachricht seines Todes vernahm. Er befand sich in Kopenhagen einmal auf meinem Zimmer und neckte mich, weil ich infolge einer heftigen Erkältung an einem hartnäckigen Rheumatismus daniederlag, forderte mich

zum Duell auf den Stock heraus und trieb Possen, wie ein Jüngling. Ich sagte lachend: „Sie müssen mir Ihren Taufschein zeigen, wenn ich Ihnen Ihr Alter glauben soll; Sie werden's noch sechzig Jahre forttreiben!" Da ward er plötzlich ernst und antwortete: „Haben Sie nie das Ausgießen einer Weinflasche beobachtet? Anfangs geht's langsam, dann schnell und immer schneller, man könnte meinen, es werde gar kein Ende nehmen, so reichlich fließt der Strom; aber plötzlich heißt's: Gluck, gluck! und der letzte Tropfen ist heraus!" Die Augen wurden ihm feucht, er drückte mir die Hand und eilte fort.

## Erinnerung an Ludwig Tieck.

1853.

Ludwig Tieck ist gestorben. Der König der Romantik hat das Zepter niedergelegt und ist in jene geheimnisvolle Welt zurückgekehrt, die er ein Menschenleben hindurch zu entschleiern suchte. Seinen Sarg umschweben die wunderbarsten Phantasiegebilde; der blonde Eckbert, der gaukelnde Fortunat, die lustigen Elfen, der gestiefelte Kater möchten mit ihrem Schöpfer begraben werden, um mit einer Zeit, die sie nicht mehr versteht und nicht mehr an sie glaubt, nicht länger den unfruchtbaren und ermüdenden Kampf führen zu müssen. Dem schwarzumflorten Leichenwagen folgt eine Reihe der seltsamsten Gestalten: der tränmerische Novalis mit der blauen Blume aus dem Osterdingen, Achim v. Arnim mit dem Zauberspiegel, der Himmel und Erde, freilich verkehrt, darstellt, Clemens Brentano mit dem Daumen der Prager Hexe, Theodor Hoffmann mit dem krausen Lehrbrief des wahnsinnigen Kreisler, Friedrich Fouqué mit phantastisch zugestutztem Schnurrbart und altertümlichen Sporen, die Barbarossa verloren zu haben scheint, Zacharias Werner endlich mit dem Templerkreuz.

Kein Deutscher wird den Tod des greisen Dichters ohne Wehmut erfahren, wenn das Ereignis auch längst zu erwarten stand. Man sieht einem flackernden Licht, das jede Minute auszugehen droht und sich doch immer wieder eine Minute erobert, nicht ohne Teilnahme zu, und es macht einen ergreifenden Eindruck, wenn es dann plötzlich erlischt und die Dunkelheit hereinbricht. Wer könnte nun wohl einen „Stern in Menschengestalt" verlöschen sehen, ohne davon ergriffen zu werden und mit Trauer auf die entstandene klaffende Lücke hinzublicken? Und ein solcher Stern war Tieck! Seine letzten Lebensjahre sind ihm nicht zu freundlich verstrichen, denn ein neues Geschlecht, neuen

Aufgaben in neuen Formen und Gestaltungen nachjagend, trat ihm feindlich gegenüber, und er hatte keine Achillesshaut, er fühlte jeden Hieb und jeden Stich, der ihm versetzt wurde. Aber gewiß werden an seinem Grabe auch seine Feinde erscheinen und dem Manne die Ehrfurcht bezeigen, die sie seiner Richtung versagen zu müssen glaubten. Denn der Krieg gegen die Romantik war an und für sich zwar ein vollkommen berechtigter, jedoch nur so weit, als aus einer reichbegabten, aber nicht, wie Shakespeare und Goethe, normalen Individualität allgemeingültige Gesetze abgeleitet werden sollten. Das ist vorüber, das Gleichgewicht zwischen dem wirklichen Leben und der Phantasiewelt, das eine Zeitlang verrückt zu werden drohte, ist längst wieder hergestellt, und wenn noch irgendwo einige Kugeln in den Büchsen sitzen geblieben sind, so feure man sie zu Ehren des edlen Abgestorbenen in die Luft ab.

Die Fußstapfen des wahren Poeten sind leuchtend, wie die des Propheten. So ist auch der Weg, den Tieck zurücklegte, mit Perlen und Edelsteinen übersät. Und nicht bloß in der Jugend war er reich, wie mancher Gegner behauptet hat, bis ins späteste Alter hinein hat er blitzende Kleinodien verstreut. Wohl liegt auf jenen Märchen, durch die er sich zuerst als den Sohn der Götter ankündigte, ein so zauberischer Duft, daß man's begreift, wenn viele den blonden Eckbert, den Runenberg, den Liebeszauber usw. allen übrigen seiner Produktionen vorziehen. Aber nicht weniger reizend sind die meisten seiner Novellen, ja einige seiner Dramen, nur daß man freilich vom blendend hellen Mittag und vom eindämmernden Abend nicht verlangen muß, was nur der taufige Morgen gewährt. Ein kaum geschlossenes, vielleicht noch offenes Grab, auf dem die erste Blume erst gepflanzt werden soll, ist nicht der Ort für kritische Splitterrichterei, wenn Verfasser dieser Zeilen sich sonst auch dazu berufen fühlte. Aber braucht man die Nation wirklich erst wieder zu erinnern an den mit Shakespeareschen Genialität gezeichneten Eulenböckh in den Gemälden, an den jungen Tischlermeister, diesen Vorläufer des so berühmt gewordenen französischen Handwerkerromans der Sand, an die großartigen Schilderungen des mystischen Seelenlebens in dem Aufruhr in den Cevennen, an die herrlichen Charaktere des Marlowe und des Robert Green im Dichterleben, oder gar an die unheimliche, mit allem Grauen der Hölle umkleidete Mechtildis im Blaubart und an die Fülle der lebenswahrsten Gestalten im Fortunat? Gewiß nicht, ein Dichter ist nicht darum vergessen, weil er schon bei Lebzeiten unter die Heroen versetzt wurde und

die ihm gebührende Nische im Nationalpantheon erhielt, anstatt noch Tag für Tag durch Trommeln und Pfeifen eingeladen zu werden, mit auf dem Fechtboden oder dem Exerzierplatz zu erscheinen. Und wenn Ruge auch nicht recht zu wissen schien, daß ein kranker Mensch unter allen Umständen mehr ist, als eine gesunde Puppe, und deshalb einen Dichter, wie Tieck, durch reimende Pointen- und Tendenzjäger seiner eigenen Schule beseitigen zu können glaubte: die Bildung hat immer nur dazu gelacht.

Und haben seine Gegner auch vergessen, was Tieck für das Verständnis Shakespeares in Deutschland geleistet und welch ein Verdienst er sich um den großen Heinrich von Kleist, durch liebevolles und beharrliches Hinweisen erworben hat, so daß der Schöpfer des „Prinzen von Homburg" und des „Michel Kohlhaas" früher, als es ohne Tieck vielleicht geschehen wäre, der deutschen Nation näher gerückt wurde, die Bildung hat es nicht vergessen und flicht deshalb ein Blättlein mehr noch in seinen Lorbeerkranz.

---

## Ernst, Freiherr von Feuchtersleben.

### Umrisse zu seiner Biographie und Charakteristik.

1853.

— — — — — — — — — — — —

„Man wird zu allem geboren; warum nicht auch zum Rein-Menschlichen? Gewiß, es gibt geborene Menschen, wie es geborene Poeten gibt!"

So äußert sich Feuchtersleben in den Reflexionen, und wenn diese Bemerkung irgend bestritten werden könnte, so brauchte man sich nur auf ihn selbst zu berufen, und ihre Wahrheit wäre erwiesen. Denn er war eben in dem von ihm bezeichneten Sinne ein geborener Mensch, und wer sich sein Wesen klarmachen will, der muß ihn aus diesem Gesichtspunkt betrachten.

In dem reinen Menschen wiederholt die Natur gewissermaßen sich selbst, sie läßt den allgemeinen Grund über die Besonderheiten, die auf ihm erwachsen, hervortreten und enthält sich des Individualisierens, so weit sie kann. In der Regel verfährt sie umgekehrt, und muß es auch tun, um die Welt nach allen Richtungen zu erschöpfen; der Künstler ist nur Künstler, der Held nur Held, weil der eine ganz im Bilden und Darstellen, der andere im energischen Handeln aufgeht. Ja zuweilen nötigen ihre Zwecke ihr Erscheinungen ab, von denen man sagen möchte, daß sie, insofern der Begriff des Individuums auf der harmonischen Verbindung aller Gesamtkräfte der menschlichen Natur

zu einer neuen Form der Existenz beruht, gar keine Individuen sind, sondern, wie z. B. unser Zeitgenosse, der Rechenkünstler Zacharias Dase, schroffe Manifestationen der einen oder der andern in voller Ungebundenheit waltenden Einzelkraft. Aber sie bedarf auch wieder der stillen Sammlung im Knotenpunkt, und einen solchen gewinnt sie nur im reinen Menschen, der den Ring abschließt. Daß dieser sich in keinem einzigen Gebiet schöpferisch erweisen wird, versteht sich wohl von selbst; er muß notwendig aufs Empfangen und Widerspiegeln beschränkt sein und jener Kristallkugel gleichen, die man zuweilen in einem norddeutschen Park angebracht sieht. Sie nimmt das Bild der Landschaft in sich auf und gibt es treu zurück, fügt ihr aber nichts hinzu, als die Verklärung.

Ein Mensch und ein Begriff können sich nie vollständig decken; es wird daher niemand erwarten, daß die eben gegebene Entwickelung in allen und jeden Stücken auf Feuchtersleben passen soll. Mag er aber den darin gezogenen Kreis hin und wieder, z. B. in seiner Psychiatrie, deren wissenschaftliche Würdigung ich dem Manne vom Fach überlassen muß, um viel oder wenig überschreiten; mag er ihn hin und wieder nicht ganz ausfüllen: im ganzen und großen paßt sie gewiß.

— — — — — — — — — — — —

Der Verfasser dieser Umrisse sah und sprach Feuchtersleben nur zweimal, und zwar erst kurze Zeit vor den Märztagen. Seine Schriften fielen mir sehr spät in die Hände, aber ein Wort über Heinrich von Kleist, das ich irgendwo fand, gab mir gleich den Beweis, daß ich hier mit echter Bildung zu tun habe, denn für ein so verwickeltes ethisch-ästhetisches Problem, wie der genannte wunderbare Dichter es ist, findet die Halbheit nie den Schlüssel, und das um so weniger, als sie sich auf Goethe berufen zu können glaubt, weil sie vergißt, daß dieser aus des Äthers goldenen Höhen herunterspricht und sie aus Qualm und Nebel hinaufstammelt. Sigmund Engländer machte uns auf gegenseitigen Wunsch miteinander bekannt. Der zartgebaute Mann mit feinem Gesicht und gesenktem, etwas seitwärts geneigtem Haupt, machte bei der ersten Zusammenkunft einen Eindruck auf mich, als ob er das Gefühl seines Werts und seiner Bedeutung mit Gewalt bis unter sein Bewußtsein hinabzudrücken suche; für ruhig und innerlich unbewegt hätte ich ihn nie gehalten. Ich wußte von einem gemeinschaftlichen Freunde, daß er mich zwar eher gelten ließ, wie manches andere Talent der Gegenwart, daß er mich aber für den reichen Mann im Evangelium hielt, dem seine Schätze zum Verderben gereichten,

weil er einen unverantwortlichen Gebrauch davon machte. Dies fand ich natürlich, denn die dichterische Entwicklung hat nun einmal Stadien, die nicht in einer reinen Blüte aufgehen und die das Individuum dennoch nicht überspringen kann; wer soll sie richtig deuten und würdigen, bevor das Resultat sie erklärte und ins rechte Licht rückte? Ich suchte die Unterhaltung daher gleich ins allgemeine zu spielen; das gelang mir auch, aber sie behielt trotzdem den Charakter eines Vorpostengesprächs, wobei man sich vielleicht höflich einen Trunk reicht, aber gewiß die Waffen nicht aus der Hand legt. Wie wir uns zum zweiten Male sahen, traten wir uns schon näher und begegneten uns namentlich so sehr in unserer etwas dissentierenden Ansicht über einen vielgefeierten Poeten des Tags, daß alle Berührungspunkte unserer zwar verschiedenen, aber doch nicht entgegengesetzten Naturen auf einmal offen hervortraten, und wir uns beim Abschiede warm die Hände schüttelten. Der Grund zu einem fruchtbaren Verhältnis schien gelegt, aber die bald darauf hereinbrechenden Stürme der Zeit ließen es nicht mehr aufkommen. Hier, wo es sich um die Persönlichkeit handelt, trete der ehrwürdige Grillparzer, der langjährige und zwiefach berufene Freund des Verewigten, ergänzend und berichtigend ein.

— — — — — — — — — — —

Scheint nun noch eine kurze Charakteristik des Schriftstellers geboten, so leuchtet von selbst ein, daß wir Feuchtersleben als Dichter, als Kritiker und als Populärphilosophen zu betrachten haben.

Der Dichter hat sich nur im Lyrischen versucht, denn die Arabesken, welche die Beiträge zur Literatur, die Lebensblätter und die Konfessionen einfassen, sind dem Tieckschen Phantasus so ängstlich nachgebildet und dabei so völlig farblos geblieben, daß sie nur im negativen Sinne in Betracht kommen können. Aber auch auf den Lyriker läßt sich das Wort:

„Diese Stunde tut mir kund:
Alles muß dir heut gelingen!
Doch das Herz hüpft in den Mund,
Und ich kann nur eben singen."

womit ein ausgesprochenes Talent unseres Vaterlandes den schöpferischen Moment des Gemüts so schön, als tief und wahr bezeichnet, nicht anwenden. Wenn man die Gedichte, wie sie uns jetzt gesammelt vorliegen, flüchtig durchläuft, so findet man freilich alles beisammen, was man sonst beisammen zu finden pflegt; von der Ballade an bis zum Epigramm herunter

ist jede Gattung vertreten; ein ziemlich weitschichtiges Fragment lenkt sogar ins Drama ein. Aber diese äußere Mannigfaltigkeit ist keineswegs Ausdruck und Ausfluß einer höheren innern, und bringt es deshalb nicht zum lebendigen Reiz; das an sich reichlich genug zuströmende Gefühls- und Gedankenelement geht nicht von selbst in diesen Formen auf, es wird mehr nur versuchsweise in sie hineingelegt und nimmt darum auch nicht die geheimnisvolle Rückwirkung von ihnen an, die es erst seines verborgensten Zaubers entbindet. Die Balladen, deren Stoffe fast immer mit Glück gewählt sind, haben keine Stimmung, die Lieder keinen Ton und selbst die Epigramme sind in der Regel nur zusammengezogene Aphorismen, die man lieber in anderer Gestalt vor sich sähe. Nichtsdestoweniger wird im einzelnen, besonders wo es sich um Natureindrücke handelt, die Grenze des Poetischen zuweilen gestreift oder gar überschritten, wie ich denn unsere Anthologisten auf die Stücke: Hölltal, Ergebnisse, einige Sonette, ein Spaziergang, Kronos, der Tempelbau, Memnon, Bellorophon, vorzugsweise aber auf die Distichen und Resultate aufmerksam machen zu dürfen glaube. Im ganzen aber sind die Gedichte nur als ethische Denk- und Merkzeichen eines rastlos fortstrebenden Geistes schätzbar und gleichen den Baumeinschnitten, womit ein Wanderer, der sich durch einen dunklen, vielverschlungenen Wald zu Licht und Freiheit hindurchwindet, für die Nachfolgenden den Weg zu bezeichnen sucht. Wenn Feuchtersleben daher nie zur eigentlichen poetischen Produktion gelangte, so lag es nicht, wie er in seiner Lebensskizze ausspricht, an der Wahl seines Berufes, an äußeren Ereignissen oder gar an dem Widerspruch der herrschenden Geschmacksrichtung zu seiner eigenen Tendenz. Kein Beruf der Welt begünstigt die Entwicklung des Dichters mehr, wie eben der ärztliche; äußere Ereignisse, seien sie auch noch so schmerzlich, verwandeln sich dem Auserwählten von selbst in Poesie und verlieren dadurch zur Hälfte den Stachel; wenn aber die Geschmacksrichtung nichts taugt, so ist es die nächste Aufgabe des Talents, sie umzustimmen, und es beweist seine Nachhaltigkeit nur dadurch, daß ihm dies gelingt. Der Grund ist hier, wie in allen ähnlichen Fällen, darin zu suchen, daß der treibende Nerv doch eigentlich fehlte, denn was schwanger ist, muß und wird gebären, gleichgültig, ob eine goldene Wiege oder eine Krippe voll Stroh für das Kind bereitsteht.

Viel höher, wie der Dichter, ist schon der Kritiker zu stellen, ja der Dichter kommt eben durch den Kritiker erst zu seiner besten Geltung, indem die Kraft, die für das selbständige

schöpferische Bilden nicht ausreicht, das Reproduktionsvermögen natürlich steigert und ergänzt und daneben nicht selten in reinster Eigentümlichkeit hervortritt. Doch zeigt sich auch hier eine Schranke, auf die hingewiesen werden muß, wenn nicht mancher handgreifliche Widerspruch unaufgelöst bleiben soll. Der Begriff der Form wurde nie recht lebendig in Feuchtersleben, er wurde wenigstens nicht fruchtbar in ihm. Zwar finden sich allerlei Aussprüche, welche dieser Behauptung schroff entgegenzustehen scheinen, z. B. Seite 252 (Band VI.) in der Biographie Friedrich Schlegels. Aber ich verweise auf die Randglossen zu Eckermanns Gesprächen mit Goethe in den Beiträgen zur Literatur und namentlich auf das bei Gelegenheit eines höchst bedeutenden Wortes des deutschen Dichterfürsten abgelegte nackte Bekenntnis. „Sie haben recht" — äußert Goethe gegen seinen Zuhörer — „es liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle Wirkungen. Wenn man den Inhalt meiner römischen Elegien in den Ton und die Versart von Byrons Don Juan übertrüge, so müßte sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen." Und Feuchtersleben kommentiert: „Woran ich sehr zweifle. Sache bleibt Sache, Form bleibt Form; ein blaues Kleid macht keinen Derwisch, ein grüner Turban keinen Emir. Aber weil wir zuerst den Derwisch im blauen Gewande kennen gelernt haben, vermuten wir nun, sobald wir ein blaues Gewand sehen, den Derwisch dahinter. Ich denke, es ist Gewohnheit und weiter nichts." Diese Stelle überwiegt aus psychologischen Gründen alle übrigen, und sie selbst ist gewiß keiner Doppeldeutung fähig. Feuchtersleben hatte Goethe vor sich, den Mann, der ihm über alles ging, und Goethe sprach über ein Mysterium, das er, weil es innere Erfahrungen ganz eigener Art voraussetzt, besser kennen mußte, wie irgendeiner; dennoch opponiert er seinem Herrn und Meister, und dies bis zu einem Grade, daß er ihm ins Gesicht ganz entschieden das Gegenteil behauptet. Der Zug gereicht ihm ethisch zur Ehre, denn er beweist, daß er seine Selbständigkeit auch in der größten Versuchung nicht aufgab, er ist aber eben darum nur um so entscheidender für die Frage. Feuchtersleben hatte offenbar keine Ahnung davon, daß, wie der Organismus in der Natur, so die Form in der Kunst der reine Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen ist, aus der das individuelle Leben entspringt, und daß eben deshalb die eine mit der andern nie vertauscht werden kann. Hieraus geht nun von selbst hervor, daß seine Urteile überall mit Vorsicht aufzunehmen sind, wo die Form entscheidet, also im ganzen ästhetischen

Gebiet. Wenn man diesen Gesichtspunkt festhält, wird man sich alles bei ihm leicht zurechtlegen können. Man wird es zunächst erklärlich finden, daß er in Goethe selbst zwischen der Jugend- oder vielmehr Mannes- und der Altersperiode nicht unterschied, oder doch, wenn er es tat, eher zum Vorteil als zum Nachteil der letzteren; er ging ja nicht auf den spezifisch-dichterischen, sondern nur auf den intellektuellen, allgemeinmenschlichen Gehalt aus, und dieser fiel ihm aus den weitgestrickten allegorischen Netzen der frostigen Altersproduktionen ganz von selbst in die Hände, während er den Jugendwerken so mühsam abgewonnen werden muß, wie Erde, Feuer, Luft und Wasser, die einfachen Elemente, dem organisierten Menschenleibe. Man wird sich nicht mehr verwundern, wenn er neben Goethe auch Wieland und Herder aller Zukunft vindizieren zu dürfen glaubte, ohne sich an das Verdikt zu kehren, das schon die letzten Zeitgenossen dieser um ihr Jahrhundert allerdings hochverdienten Männer, Kant und Schiller, ja zum Teil Goethe selbst mit eingeschlossen, über sie aussprachen; auf seinem Standpunkt standen sie ja nur dem Grade und nicht der Art nach hinter dem Schöpfer des Faust zurück. Man wird es ebenfalls begreifen, daß er das Gesetz, z. B. das der Lyrik, zuweilen aufs treffendste ausspricht und es gleich darauf durch Erscheinungen zu erläutern sucht, die dazu wenig tauglich scheinen, sowie, daß er Autoren, die wohl Streben und Richtung, aber nicht Talent und Vermögen miteinander teilen, wie den gar nicht genug zu schätzenden, von strotzender Lebensfülle überströmenden Walter Scott und den schattenhaften Salvandy, nah zusammenrückt. Man kann daher von Feuchtersleben sagen, was noch von manchem andern Kritiker gilt: hat er ein durch die Zeit bereits gestempeltes Objekt vor sich, das nicht erst in Herz und Nieren geprüft zu werden braucht, so wird er ihm jedesmal eine neue Seite abgewinnen und Betrachtungen anstellen, die oft zu den wichtigsten Aufschlüssen führen; soll er aber selbst über die Existenzfrage entscheiden, so ist er nicht gegen Irrtümer geschützt. Doch fehlen natürlich auch hier die Abstufungen und Übergänge nicht. So ist sein Auge ohne Zweifel viel heller und ungetrübter, wo es sich um die bildende Kunst handelt, als im rein poetischen Kreise; seine Reproduktionen von Gemälden und Bildwerken gehören teilweise zum Besten, was wir besitzen, und seine praktischen Vorschläge sind so wohl erwogen und bezeichnen die zwischen einem stumpfen Realismus und einem ungebändigten Idealismus zu haltende Mittellinie so haarscharf, daß ich sie für maßgebend erklären zu dürfen glaube. Auch gereicht es

ihm in dieser Beziehung nicht wenig zur Ehre, eins der eigentümlichsten und markigsten Talente, welche seit lange aus Österreich, ja aus Deutschland, hervorgingen, gleich in seinen ersten Versuchen mit Sicherheit erkannt zu haben; ich meine den jetzt allgemein gewürdigten Historienmaler Rahl, den Schöpfer der großartigen Christenverfolgung und der noch großartigeren, wegen Mangels eines deutschen Pantheons wahrscheinlich unausgeführt bleibenden Cimberschlacht, über den auch der strenge Cornelius gegen den Herausgeber das glänzendste Urteil fällte. Noch reiner wird sein Blick, wenn er literatur- und kunsthistorische Zustände aus der Vogelperspektive beleuchtet und charakterisiert, wie dies in den Beiträgen mehrmals geschieht; hier, wo das Detail von selbst zurücktritt und es nur auf die scharfe Zeichnung der Umrisse ankommt, liefert er oft das wahrhaft Vortreffliche. Seine Grundüberzeugung ist, daß alles Schreiben, Dichten und Bilden die Folge des Tuns, des nach innen oder nach außen gewandten, sein soll, und dieser Wahrheit kann man nicht genug Verbreitung und Eingang wünschen, denn die Verderbnis, über die man überall klagen hört, rührt gerade davon her, daß so wenige sie erkennen wollen. Auffallen kann die konsequente Herbheit, mit der er sich, im Drama, wie in der Lyrik und im Roman, einen willkürlichen Grenzstein setzend, bei jeder Gelegenheit über die moderne Literatur ausläßt und die ihn sogar verführt, ihre mitunter unleugbare Ungeheuerlichkeit nicht selten durch eine noch unleugbarere Trivialität balancieren zu wollen. Aber das hat einfach darin seinen Grund, daß er sie nicht kannte, daß er sie, zuerst durch die allerdings wenig einladenden Anfänge abgeschreckt, dann durch seine anderweitige vielfache Tätigkeit abgehalten, in ihrer Entwicklung nicht verfolgte. An Empfänglichkeit für das, was sie bewegt und treibt, fehlte es ihm so wenig, wie an treuer Hingabe; das beweisen seine Würdigungen der Rahel und Bettina, die in der Anerkennung eher zu weit, als nicht weit genug gehen. Doch dürfte ein kurzgefaßtes Wort über diese Literatur hier um so eher am Ort sein, als einige bittere Aussprüche über ein paar Hauptrepräsentanten derselben mitgeteilt werden mußten, die ein Gegengewicht erheischen. Man zieht gewöhnlich ohne alle Überlegung zwischen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit eine Parallele, verrückt aber dadurch ganz und gar den Standpunkt, auf dem ein billiges oder auch nur ein gerechtes Urteil möglich ist. Wenn man einmal vergleichen will, so vergleiche man die laufende Periode mit der Periode Klopstocks und Lessings, denn es handelt sich jetzt, wie damals, um die

Bewältigung ganz neuer historischer Elemente, und es ist etwas anderes, ob ein Gebäude mit dem Fundament oder mit dem Turm versehen werden soll. Wer etwa glaubt, daß die Kunst sich um diese Elemente nicht zu kümmern brauche, der widerlege Shakespeares Ausspruch über das Drama im Hamlet, der durch die ganze, überall auf den „Spiegel des Jahrhunderts und den Körper der Zeit" ausgehende Praxis des großen Dichters bekräftigt wird; wem der Mut dazu fehlt, der mache sich den von mir hervorgehobenen Unterschied recht deutlich und frage sich dann, ob der unbefangene Betrachter der modernen Literatur sich bei der Schwere der Aufgabe nicht mehr darüber verwundern muß, daß doch manches schon gelang, als darüber, daß so vieles mißlang. Fast jedes der hervorragenden Talente, die zu ihr gehören, hat es nach längerem oder kürzerem Läuterungsprozeß zu einer wirklichen und nicht selten zu einer bleibenden Leistung gebracht. In der Lyrik fand Heine eine Form, worin die desparatesten Töne, der Ausdruck einer vom Krampf ergriffenen Welt, gellend zusammenklingen, um als reizende Musik wieder davonzusäuseln; seine Liedersammlung mahnt an den fabelhaften ehernen Stier des Phalaris, welcher nach der Sage so eingerichtet war, daß das Verzweiflungsgeschrei des Sklaven, der in seinem glühenden Bauche den Tod erlitt, als schmeichelnde Harmonie zur Ergötzung des Königs hervordrang, und die Ergötzung ist hier um so erlaubter, als Quäler und Gequälter in einer und derselben Person zusammenfallen. Freiligrath malte Wüstenbilder, die frisch und energisch genug sind, um ihm für sein unreifes und ideenloses „Glaubensbekenntnis" selbst dann Verzeihung auszuwirken, wenn er das zarteste seiner Gedichte: „Der Blumen Rache" nicht geschrieben hätte. Und Dingelstedt vollbrachte eine wahre Midastat, indem er in seinem „Nachtwächter" die dürre Prosa der einst so stark grassierenden politischen Lieder-Dichterei in das reine Gold echter Poesie verwandelte; durch das einfache Mittel, daß er keine Epigramme zuspitzte und keine rhetorische Pointen ausschliff, sondern mit jener Kraft, die später in dem erschütternden „Nachtstück" und im ersten Akt seines „Barneveldt" noch siegreicher hervortrat, dramatisch in die Zustände hineingriff und das Allgemeine durch das Besondere, kernhaft in sich Zusammengeschlossene, anschaulich zu machen verstand. Im Drama lieferte Immermann sein „Trauerspiel in Tirol", Gutzkow sein „Urbild des Tartüffe" und Laube seine „Karlsschüler"; Stücke, von denen das erste, trotz der verunglückten sentimentalen Brandstifterin, so urdeutsch ist, das zweite der mehr und mehr

zusammenschrumpfenden Komödie eine so weite Perspektive eröffnet, und das dritte unser kränkelndes Künstlerdrama so glücklich ins gesunde Kulturhistorische auflöst, daß jedes in seiner Art doch wohl achtunggebietend dasteht. Und im Roman haben Immermann und Gutzkow Werke hingestellt, die in ihrer Tragweite noch gar nicht zu berechnen sind. Der Münchhausen, ungenießbar, schemen- und schattenhaft, mitunter läppisch, in der einen Hälfte, hat mit der zweiten, der westfälischen Hofschulzenwirtschaft und ihrer Dorfpoesie, einen wahren neuen Weltteil in die Literatur geschleudert, der bis jetzt, merkwürdig genug, nach Analogie Amerikas, nicht den Namen des Entdeckers, sondern den des ersten Ansiedlers, des behenden, übrigens wacker talentierten, Berthold Auerbach trägt. Die Untersuchung, wie Immermann sich gegen seine Vorgänger, Pestalozzi, Jung-Stilling und den vor allen respektablen Ulrich Hegner verhält, und wie seine Nachfolger, die in der Regel freilich, mit fast alleiniger Ausnahme von Jeremias Gotthelf, nur seinen Urwald ausholzen, zu ihm stehen, ist interessant, und werde auf einen andern Ort verspart. Die Ritter vom Geist, äußerlich an Eugen Sue anknüpfend, erheben sich zu einer solchen innern Selbständigkeit und betätigen Gutzkows bewunderungswürdigen Instinkt für das geheime Walten und Weben der zukunftschwangern Gegenwart auf so glänzende Weise, daß die seltene Produktion nicht bloß als Roman, sondern auch als historisches Daguerreotyp einen hohen Rang in Anspruch nehmen darf, und daß jeder Redliche sich freuen muß, die reiche, bisher in buntester und oft erschreckender Vielseitigkeit aufgegangene Entwicklung des Verfassers so überraschend im gesättigten Fruchtknoten zusammengehen zu sehen. Ich habe hier kein Literaturgemälde zu geben, sondern nur den Beweis zu liefern, daß auch die letzte Bewegung auf diesem Gebiete, so wild und ungebändigt sie anhob, nicht ohne Resultat geblieben ist, und daß namentlich die Männer, die Feuchtersleben persönlich angriff (z. B. in den Gedichten, Band II. Seite 213), in reichlichem Maß das ihrige dazu beitrugen.[1]) Ohne allen Zweifel hätte das Ende ihn mit dem Anfang ausgesöhnt, wenn sein Blick nicht von dem ganzen Prozeß so früh abgezogen worden wäre. Ich muß hier auf mein Bild von der Kristallkugel in den nordischen Gärten

[1]) Wem um ein vollständiges Literaturgemälde zu tun sein sollte, den verweise ich auf Mundts Geschichte der modernen Literatur, ein Werk, welches besonders in seiner zweiten Auflage an Reichhaltigkeit, wie an Eleganz der Darstellung alle ähnliche Versuche dieser Art weit hinter sich zurücklässt und sich nicht weniger dadurch auszeichnet, daß es die dem Werdenden gebührende Schonung und Vorsicht mit der dem Fertigen, Abgemachten und Zukunftlosen gegenüber nötigen Entschiedenheit aufs glücklichste zu vereinigen weiß.

zurückkommen: Feuchtersleben hielt sich an das, was teils mit ihm selbst jung gewesen, teils im Laufe des Lebens unmittelbar an ihn herangetreten war, und stellte, indem er dieses mit fast enthusiastischer Hingebung umfaßte, das liebenswürdigste Gegenstück jener von Tag zu Tag mehr um sich greifenden Vandalenkritik auf, die jede Blume mit Vitriolsäure bespritzt und jeden Keim im Werden selbst zertritt. Übrigens stimme ich ihm vollkommen bei, wenn er die nächste Regenerierung der deutschen Literatur von Österreich erwartet. Daß sich hier am meisten ungebrochener Boden findet und daß selbst die hier so häufige Rassenkreuzung ein bedeutendes Gewicht mit in die Wagschale wirft, leuchtet von selbst ein. Aber es hat sich bei dem Ernst und der mehr und mehr aufs tiefste gehenden Richtung der jüngeren Generation auch bereits eine Fülle vielversprechender Talente angekündigt, die hauptsächlich deswegen große Hoffnungen in mir erregen, weil sie schon in ihren ersten Proben, seien diese nun lyrischer, dramatischer oder novellistischer Art, ganz frei von dem bisherigen überflüssigen Bilderluxus erscheinen, der so oft die klaffende Leere verdeckte oder den wirklich vorhandenen Gedanken erstickte. Wer weiß, wie bald diese über Deutschland einen neuen Frühling heraufführen!

Am höchsten steht der Populärphilosoph. Dieser legte auch gleich in der so früh erschienenen Diätetik der Seele sein Meisterstück ab. Es ist nicht, wie der Verfasser bescheiden meint, ein Zufall, daß dieses Buch, welches schon zehn Auflagen erlebte, so allgemeinen Eingang fand; es ist die notwendige Folge seiner Vortrefflichkeit. Nirgends ist der Weg, den der Mensch durchs Labyrinth des Lebens nehmen muß, an allen Abgründen, die links und rechts drohen, vorbei, so sicher und zugleich so gefällig vorgezeichnet worden, wie hier. Nicht mit der Hippe, die so mancher berufene oder unberufene Cicerone dem Tode abborgt, um sich Ansehen zu verschaffen, deutet der freundliche Führer auf die Schrecken der Tiefe; eine leichte Handbewegung, ein ausgestreckter Finger, genügt ihm, denn er will nicht jenen bedenklichen Schwindel hervorrufen, an den sich so oft der unmittelbare Untergang knüpft, weil er die Sinne verdüstert und das Gemüt mit hoffnungsloser Verzweiflung erfüllt; er will nur jenen heilsamen Schauder erwecken, der den Fuß beflügelt und der beklemmten Brust höchstens noch das Atmen ein wenig erschwert. Das gelingt ihm auch jedesmal, und kaum ist die Gefahr überstanden, so pflückt er rasch die erste Blume, die sich seinem Blick bietet, um uns durch die Farben, in denen sie glüht, und den Duft, der ihr geheimnisvoll

entströmt, an all das Schöne, das sich zwischen Himmel und Erde findet und wegen dessen es sich der Selbsterhaltung verlohnt, wieder zu erinnern. Die Diätetik der Seele ist kein moralisches Rezeptbuch, sie will dem Menschen überhaupt nicht von außen zu Hilfe kommen und dies oder das in ihm herstellen, sie behält fest und unverrückt, wie es sich ziemt, die Totalität seines Wesens im Auge und sucht ihn von der tiefen Wahrheit zu überzeugen, daß die Vollkraft des Ganzen, wenn sie nur gehörig zusammengefaßt wird, jedem Angriff auf das Einzelne siegreichen Widerstand leisten kann. Das ist, wie weich und geschmeidig es auch ausgedrückt sein mag, wahrhaft antik gedacht, und in einer Eisenquelle dieser Art wird die siechе Menschheit sich baden müssen, wenn sie es dereinst wieder zu einer Achilleshaut bringen will. Neben der Diätetik der Seele, die ich keinen Anstand nehme, dem Vorzüglichsten beizuzählen, welches aus der österreichischen Literatur jemals in die deutsche überging, ragen vor allem die Aphorismen hervor, ja sie spinnen sich recht eigentlich aus diesem Werke heraus, um in buntester Reihe und wechselnder Gestalt durch fast alle Publikationen des Verfassers fortzulaufen. Es ist natürlich, daß Geistern, die sich fortwährend mit poetischen und philosophischen Problemen beschäftigen und nach dem ihnen innewohnenden unwiderstehlichen Bildungstrieb beschäftigen müssen, ohne doch eigentlich Dichter oder Philosophen zu sein, gerade diese Form so bequem ist, denn sie hat etwas Lyrisches und Dramatisches zugleich, sie fügt sich jeder Stimmung und gestattet die Einseitigkeit. Darum griffen Lichtenberg und Novalis, deren Romane nie fertig werden wollten und die es ebensowenig zu einem zusammenhängenden Gedankensystem brachten, instinktmäßig zum Aphorismus und legten, vielleicht in der Meinung, nur Stoff für die Zukunft aufzuspeichern, ihr Bestes in ihm nieder. Ebenso ist es Feuchtersleben ergangen, und man dürfte ihm in der Mitte dieser beiden Vorgänger, denen er an Witz und Phantasie nachsteht, die er aber, was die Beobachtungsgabe anlangt, im allgemeinen erreicht und nach mancher Seite hin übertrifft, seinen Platz anweisen.

---

## Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Heinrich Müller 1800—1829.

Stuttgart, J. G. Cottascher Verlag, 1857.

1857.

Ich bin kein Freund des literärischen Reliquientrödels unserer Tage, und öffne eine Korrespondenz unserer Herden und

Halbheroen fast nie ohne Beklommenheit. Stößt man doch nur zu oft, wenn man die fromme Gold- und Perlenstickerei der Einleitung hinter sich hat, auf das traurige Analogon des zweifelhaften morschen Knochens, den selbst die Andacht nur mit Schaudern verehrt, und ist das Umschlagen einer Glorifikation in ihr klägliches Gegenteil doch ein zu fatales Schauspiel, wo es wirkliche Verdienste gilt! Ich nahm deshalb auch das Buch, an das ich diesmal einige Betrachtungen knüpfen will, nicht ohne alle Besorgnis in die Hand, aber ich merkte schon beim flüchtigen Durchblättern, daß kein Grund dazu vorhanden sei, und ich überzeugte mich bei ernsterer Beschäftigung mit demselben sehr bald, daß es der gebildeten Welt eine reiche Quelle des Genusses und der Belehrung eröffnet. Goethe sagt irgendwo, er halte ein Drama in Briefen für möglich; ob er recht hat, oder nicht, weiß ich nicht, jedenfalls ist das Drama bis jetzt nicht geschrieben. Daß aber jeder wirklich lebendige Briefwechsel eine Art Duodram sein muß, steht fest, denn woher käme ihm der eigentümliche Reiz, der für die durch die Grenzen des Briefs gebotene flüchtige Behandlung der Menschen und der Dinge allein entschädigen kann, wenn nicht aus dem gemeinsamen Ringen verwandter Geister um die höchsten Resultate des inneren Lebens, und ist ein solches Ringen nicht immer ein Gedankentrauerspiel mit der vollen Qual der Unauflösbarkeit des letzten, aus den Individuen selbst hervorgehenden Widerspruchs? Dramatisch ist nun der Briefwechsel zwischen Gentz und Müller durch und durch; er beruht auf dem Gegensatz zweier Naturen, die viel zu viel miteinander gemein hatten, um sich jemals aufgeben zu können, und die doch wieder zu verschieden waren, um ganz ineinander aufzugehen, und wenn das Verhältnis auch keine so reife und volle Frucht abwirft, wie das zwischen Schiller und Goethe, in welchem die beiden Hälften der Menschheit gewissermaßen nach hartem Kampf zur ursprünglichen Einheit zusammengingen, so wiegt das Produkt, und bestände es auch nur in der moralischen Rehabilitierung eines verschrienen Charakters, doch immer noch schwer genug. In diesem dramatischen Kern ist nach meiner Meinung aber auch die eigentliche Bedeutung des Buches zu suchen. Daß sich ein reicher Schatz von Urteilen und Aussprüchen gemeingültiger Art den psychologisch interessanten hinzugesellt, wird darum nicht verkannt, und daß der Geschichtschreiber ebensowenig leer ausgeht, versteht sich von selbst.

Wer Friedrich v. Gentz und Adam Müller nur von Hörensagen oder aus politischen Parteimanifesten kennt, wird spöttisch

ausrufen: was konnte den immer fertigen Protokollführer aller Kongresse und den Staatstheosophen, der sein Leben lang über einer Konstitution für Wolkenkuckucksheim brütete, wohl zusammenknüpfen, als das äußere Bedürfnis; der eine brauchte von Zeit zu Zeit einen Propheten, und der andere hatte Geld nötig! Ist es doch von Gentz bekannt genug, daß er sich selbst in behaglicher Schamlosigkeit für blasiert erklärte, ja, daß er nach eigener Versicherung eine satanische Freude über das Mißlingen alles Großen und Edlen empfand, und sich zuletzt nur noch für die frische Butter seines Frühstücks begeisterte. Und daß Müller nur ein Träumer oder ein Heuchler sein konnte, steht doch gewiß fest; ist er doch als Protestant geboren und als Katholik gestorben! Freilich! Auch der Briefwechsel ist nicht arm an ähnlichen naiven Bekenntnissen, um sie einstweilen so zu nennen. Gentz ersucht Müller einmal um ein englisches Werk über die Finanzen, aber er verbittet sich die Zusendung, wenn von Mißbräuchen der Finanzverwaltung darin die Rede sei, denn er liebe diese Mißbräuche. Ein andermal erschrickt er ordentlich, daß es so göttliche und rührende Dinge in ihm geben sollte, als Müller entdeckt hat, und da er, wie man gelegentlich erfährt, an die Ewigkeit der Höllenstrafen glaubt, so liegt manchem Leser das Warum gewiß nahe genug. Müller dagegen schwärmt eine Zeitlang bis zum Übermaß für das protestantische England; er möchte in der englischen Miliz gegen die Landung (Bonapartes und seiner Franzosen) dienen, und meint, daß er nur auf dieser herrlichen Insel einen Boden für alle seine Hoffnungen finden könnte. Zwei Jahre darauf hat er schon nicht ohne Geräusch konvertiert, und erklärt in selbsttrunkener Rückschau den Übertritt für den glücklichsten Schritt seines Lebens. Alle beide gebärden sich kindisch, wo es sich um das Wetter handelt. Ein starkes Gewitter, ein heftiger Regen, der einige Tage anhält, erfüllt sie mit Entsetzen, ein Erdbeben ruft alles Ernstes Gedanken an den Jüngsten Tag hervor. Ein Zimmer, worin man den Sturm nicht hört, wird wie eine besondere Gnade Gottes gepriesen, und Doppelfenster mit verschließbaren Läden sind die erste Bedingung jeder Schlafkammer. Dabei werden Mars und Venus als äußerst zweideutige Wächter am Himmel hart gescholten, und sogar der Vollmond wird verdächtig genannt.

Zwar gastiert in diesem nämlichen Briefwechsel auch unser deutscher Tacitus, Johannes v. Müller, und versichert mit Emphase, er werde „vor dem verächtlichen Abgott, den die Furcht und Kleinheit schuf", nie die Knie beugen; er habe auf alle Fälle gedacht, und für andere Sitze von Kultur — Amerika,

Südrußland und Mittelasien sind gemeint — Plane entworfen. Wenige Jahre verstreichen, und Napoleon, jener verächtliche Abgott, lächelt den Grimm des Gelehrten in einer Viertelstunde so gründlich weg, daß dieser, noch bevor er die Antichambre wieder hinter sich hat, ein fast göttliches Recht des Eroberers entdeckt, zum Abschied in Berlin eine Rede auf Friedrich den Großen hält, worin er kaum Anstand nimmt, dessen Vorliebe für die Franzosen und das Franzosentum offen für den höchsten Vorzug des deutschen Königs, für eine Art Inspiration der Zukunft zu erklären, und dann, noch rauchend von seinen früheren Katilinarien, ins Königreich Westfalen abreist, um sich mit französischen Orden behängen zu lassen. Als Friedrich v. Gentz den preußischen Staatsdienst verließ, war es der preußischen Monarchie sehr gleichgültig, ob sie einen kleinen Beamten mehr oder weniger zählte, denn sie stand scheinbar noch auf ehernen Füßen, und glaubte an sich selbst, wie das alte Rom. Als Johannes v. Müller seine Professur aufgab, lag das Reich in Trümmern, und alle seine Hoffnungen ruhten auf der Beharrlichkeit der einzelnen, auf der gegenseitigen Anziehungskraft der Atome. Gentz ging aus einem deutschen Staat in den andern über, Johannes v. Müller warf sich geradezu dem Erzfeind in die Arme, und dennoch hat man auf den einen nicht Schmach genug häufen zu können geglaubt, während der zweite entschuldigt, wohl gar beklagt und bedauert wird. Eine eigentümliche Erscheinung! Woher rührt sie? Auf das Sendschreiben des jugendlichen Gentz an den König von Preußen bei Gelegenheit seiner Thronbesteigung wird man sie doch nicht zurückführen wollen, denn wenn man diesem auch, alle Mittelstufen überspringend, den ganzen österreichischen Beobachter entgegensetzen wollte, so wäre die Kluft noch immer nicht so groß, wie zwischen Johannes v. Müllers Philippika und seiner Vergötterung Napoleons. Auch die Verdienste um die Literatur wird man schwerlich bei Johannes v. Müller im Gegensatz zu Gentz so durchaus überwiegend finden, daß dem einen alles, dem andern nichts verziehen werden dürfte. Am allerwenigsten aber wird der deutsche Patriot Ursache dazu haben, denn es ist nicht ohne guten Grund behauptet worden, daß erst Johannes v. Müller durch seine Geschichte der Eidgenossenschaft die Schweiz geistig vom Deutschen Reich getrennt hat. Woher also der Groll, der unerbittliche Haß gegen den einen und die Milde gegen den andern?

Gentz hatte für immer gewählt, und wenn er auch nach und nach — was keiner zu vertuschen suchen muß — durch die Macht der Verhältnisse gedrängt, vom General zum bloßen

Soldaten herabsank, er war und blieb ein Mann der Überzeugung. Einer seiner ersten Verteidiger meint freilich: er sei allerdings aus dem einen Heerlager in das andere übergegangen, aber er habe fürstliche Bedingungen gestellt und bewilligt erhalten. Das könnte ihm in meinen Augen wenig helfen, denn Fiescos glänzender Sophismus über das Abnehmen der Schande mit dem Wachsen des Preises ist vortrefflich im Drama, taugt aber ganz und gar nichts auf dem Markt des Lebens. Glücklicherweise bedarf er einer Verteidigung nicht, die aus dem Champagnerkeller ihre besten Gründe schöpft, und wenn sie früher, trotz des allbekannten herrlichen Briefs, worin er Johannes v. Müller für seinen schnöden Abfall züchtigte, vielleicht noch statthaft scheinen mochte: der Briefwechsel, welcher uns hier beschäftigt, läßt keinen Zweifel über die Beschaffenheit seiner Gesinnungen mehr übrig. Ein Hund findet den Weg, den er einmal gemacht hat, immer wieder zurück, und eine Überläufernatur kann nie um die Brücke verlegen sein; wäre Gentz eine solche gewesen, was hätten ihn gesprengte Koalitionen, verlorne Schlachten, gestürzte Throne und zerrissene Reiche gekümmert! Als Wetterhahn hätte er ganz gemütlich beizeiten den einen Turm mit dem andern vertauscht, und sich eine Talleyrandsche Reputation erworben, denn er wäre sicher der feinste gewesen. Man lese aber die Briefe 36 und 42 nach den ungeheuren Schlägen von Ulm und Austerlitz, und frage sich: ob der erbärmliche Kummer eines Egoisten um eine bedrohte Pension, oder der heilige Schmerz eines Mannes, der die Welt zusammenbrechen sieht, sie eingegeben hat. „Wir sind geschlagen," schreibt er im November 1805, „und dahin meine herrlichsten Hoffnungen. Wie dieser Schmerz mich trifft, vermag ich nicht, Ihnen zu sagen. So tief, so unmittelbar war ich noch nie mit den großen Staatsangelegenheiten verschwistert; diesmal fühle ich, was es heißt, und fühle es zum erstenmal, so in einer öffentlichen Sache persönlich verwendet zu werden. Jetzt mag weiter geschehen, was da will, Wien verloren gehen, Bonaparte uns nach Astrachan treiben usf., ein größerer Schmerz, als ich gelitten, trifft mich nicht mehr. Nicht gesiegt zu haben in einem Augenblick, wo aller Wert des Lebens am Sieg hing — nicht gesiegt, den Teufel nicht gedemütigt, dies leider ist das höchste; dagegen sind alle sogenannten positiven Übel nur wahre Lumperei." Und Müller antwortet: „Wo richten sich denn Ihre Hoffnungen hin, und welche innere Quellen hat diese Reihe von Unglücksfällen wieder in Ihnen eröffnet! Es sind die ersten Ihres Lebens, die ersten Ihnen angemessenen; denn über Wandel und Mißgeschick

des Privatlebens sind Sie doch gewiß weit erhaben, nur der Gram ganzer Völker kann Sie ergreifen. Ihre Briefe und die durchpassierenden Fremden bezeugen es, daß man Ihre Abreise, Ihren Schmerz habe sehen müssen, um den großen tragischen Moment in seinen ganzen Umfang zu erkennen." Niemand wird leugnen können, daß dies die Sprache des Herzens ist, und der Befangenste wird einräumen müssen, daß der ganze Briefwechsel den gleichen Geist der Wahrheit atmet. Er macht den Eindruck eines Zwiegesprächs, das, ohne Hinterhalt und Rücksichtnahme, unter vier Augen geführt wird; man kann die Resultate bedingt oder unbedingt verwerfen, aber man muß den Ernst und die Redlichkeit der Untersuchung anerkennen.

Gilt es nun noch, den Briefwechsel, dessen dramatisch psychologische Bedeutung hiemit dargetan scheint, näher zu charakterisieren, so ist sein Eigentümliches darin zu suchen, daß sich Realismus und Idealismus hier gegenüberstehen, wie nirgends sonst. Mit dem Unterschied jedoch, daß der Realismus, den Gentz vertritt, sich seiner Ergänzungsfähigkeit und Bedürftigkeit immer bewußt bleibt, während der Idealismus, der in Adam Müller exzelliert, die ganze Klimax der Abstraktion erst hinter sich haben muß, bevor er sich zu einem Kompromiß entschließen kann, dann aber die Konsequenzmacherei nach der praktischen Seite hin womöglich noch weiter treibt, als vorher nach der andern, und seinem neuen Bundesgenossen nicht allein mehr schadet, als nützt, sondern ihn sogar nicht selten durch seine prinzipiellen Übertreibungen und seine phantastischen Vorschläge erschreckt und entsetzt. Wenn Gentz an die Rahel schrieb, er empfinde eine satanische Freude über den Untergang alles Großen und Edlen, und dabei die prächtige Butter seines Frühstücks herausstrich, so ist das ein Ausdruck derselben Stimmung, in welcher Swift ausrief: „vive la bagatelle", und nur derjenige wird sich dabei aufhalten, welcher allenfalls auch den Hamlet wegen der Sünden, deren er sich gegen Ophelia anklagt, vor Gericht ziehen möchte. Wenn Müllers Enthusiasmus für England sich aber in den grimmigsten Haß umsetzt, und wenn er stolz darauf ist, die Folter an der Tafel des Prinzen von Hessen verteidigt zu haben, so hat das mehr zu bedeuten. Überhaupt ist das Verhältnis der beiden Männer zueinander höchst merkwürdig: Gentz, der bei weitem Überlegene, glaubt zu empfangen, und Müller empfängt; Gentz überträgt seinen Respekt für das Element, worin Müller waltet, auf die Person, und Müller streicht ihn ruhig ein. „Mir kann" — schreibt Gentz, Brief 14 — „von allen jetzt lebenden Menschen keiner so zusagen, wie Sie. Denn die wenigen Reinen, welche

ich außer Ihnen noch finde, sind mir nicht genialisch genug, und die übrigen Genialischen sind alle unrein. Sie allein vereinigen alles in sich, und in Ihnen wohnt nun überdies diese ewig erweckende Kraft, die bei meiner zunehmenden Steifigkeit, Erkaltung und Blasiertheit allein imstande ist, mir eine immerwährende Jugend anzuwehen. Ich bin selbst innig überzeugt, daß wir, um etwas Gutes zu wirken, miteinander leben müssen. Sie allein sind bei aller Ihrer eigentümlichen Größe den äußeren Schwierigkeiten dieses harten Zeitalters nicht gewachsen, und ich muß schlechterdings etwas haben, was mich unaufhörlich über das Zeitalter erhebt, wenn ich nicht endlich sinken soll." Dieses Wort gereicht Gentz zur Ehre; trotz seiner „faulen Morgengedanken" vergaß er es keinen Moment, daß man die Sterne im Auge behalten muß, wenn man sich nur auf der Erde gehörig orientieren will, und begleitete Wissenschaft und Kunst bis zur letzten frischen Blüte der Poesie herab, obgleich ihm seine Arbeiten und Geschäfte oft kaum vier Stunden zur Nachtruhe übrig ließen. Dies Selbstporträt von Gentz vervollständigt Müller, Brief 408, und verdient um so eher unbedingten Glauben, als er für den Arzt schreibt, der konsultiert werden soll. „Das ganz Charakteristische" — heißt es hier — „mußte herausgehoben werden: bei der höchsten geistigen Reizbarkeit eine sonderbare Gleichgültigkeit gegen alle physischen Gewohnheitsreize, die wohl nur in einem ungewöhnlichen Vorherrschen der Seelenkraft ihren Grund hat. Eigentliche Leidenschaften, ausgenommen etwa für den Ruhm oder gegen das im gewöhnlichen Sinne des Worts Gemeine, hatten Sie meines Wissens seit dreißig Jahren nie." In gleichem Sinn und Ton, wie oben, äußert Gentz sich noch oft über Müller; so empfiehlt er ihn z. B. der Staël-Holstein als den ersten Kopf Deutschlands; das hält ihn jedoch nicht ab, ihm gelegentlich, und je später, um so herber, die Wahrheit zu sagen, sich mit bitterem Hohn darüber auszulassen, daß nach Müllers Lehre der Friede der Welt, die Bürgschaft der Staaten und die Verbesserung der Gesellschaft einzig und allein von einer lebendigen Erkenntnis der Menschwerdung Gottes abhänge, und ihn zuletzt offen und derb aufzufordern, nicht mehr Allotria zu treiben, sondern zuzugreifen, wo Arbeit sei. Müller dagegen, obgleich er am Ende notgedrungen aus seiner Montgolfiere auf die Erde herabsteigt und sich in den Kampf begibt, kann sich durchaus nicht entschließen, sich der Mittel zu bedienen, die allein zu helfen vermögen. Er ficht zwar nicht gegen Windmühlen, sondern gegen wirkliche Riesen, da sie ihm gar zu deutlich mit Fingern gezeigt werden, aber er verschmäht das Schwert, vermutlich weil es auch der

Troßknecht schwingt, und macht lieber magnetische Striche; und wie er es früher gemein fand, sich ein Erdbeben mit der Geologie durch Steinkohlenflöze zu erklären, so steht er dem Fürsten Metternich jetzt, zu dessen nicht geringem Ärger, in der großen Krisis mit einem droit chrétien bei, das er im Gegensatz zum droit des gens apart für ihn erfindet, und schleudert theologische Abhandlungen in einer „Konkordia", die niemand liest. Er träumt so schön von der heiligen Allianz, daß Gentz es für notwendig hält, ihn unsanft zu wecken; er schwärmt so kindlich für das Prinzip der Legitimität, daß Gentz ihn an das Höhere, wodurch es selbst auf seinem Standpunkt wieder bedingt und aufgehoben wird, aufmerksam machen muß; er ist ein solcher Antirevolutionär, daß er Gentz durch seine ungesunde Hitze ein außerordentlich wichtiges politisches Ultimatum entlockt, welches um so eher hier stehen mag, als es bis zur Evidenz beweist, wie wenig dieser Mann über die Aufgabe des Tags, mochte er sie nun richtig auffassen oder nicht, die Aufgabe des Jahrhunderts vergaß.

„Ein Schriftsteller" — schreibt Gentz, Brief 156 — „den Sie nicht verleugnen werden, Schlosser, sagt: ‚Eine rationelle Bildung, wenn sie zu einseitig und über ihre Grenzen gesteigert ist, fordert ganz ebenso ihre traditionelle Ergänzung, wie umgekehrt eine traditionelle Bildung, wo sie erstarrt und der Natur des Menschen entfremdet ist, rationelle Belebung fordert.' Dies ist die Quintessenz meiner jetzt zur Reife gediehenen Weltansicht. Auf welcher von beiden Seiten in jedem gegebenen Zeitpunkt das Gleichgewicht bedroht sei, darüber kann zuweilen Zweifel und Zwiespalt obwalten. Zu der Zeit, wo ich den politischen Schauplatz betrat, schien es wirklich darauf abgesehen, das traditionelle Element ganz zu verdrängen und dem rationellen die Alleinherrschaft zu bereiten. Gegen dieses falsche Bestreben bin ich zu Felde gezogen, und wenn ich gleich in der Hitze des Gefechts manchmal zu weit gegangen sein mag, so wird man mir doch nicht leicht zur Last legen können, daß ich aus Furcht vor der Scylla meine Augen gegen die Charybdis je völlig verschlossen hätte. Daß die Lage der Dinge sich in den letzten Jahren wesentlich geändert hat, geben Sie zwar nicht zu, scheint mir aber unverkennbar. Das Gleichgewicht ist auf der rationellen Seite bedroht — ein Satz, den ich hier nur als meine Privatmeinung aussprechen kann, den ich aber faktisch und historisch deduzieren zu können glaube. Wenn ich nun in dieser Stimmung lese, was Sie schreiben, wie wäre es bei aller meiner Liebe zu Ihnen, und bei aller meiner Freude an Ihrem Geist, möglich, daß ich mit Ihren Lehren harmonierte? Ich habe in dem

revolutionären Gang der Zeit nie den natürlichen und verzeihlichen Wunsch, aus einem schlechten Zustande zu einem bessern zu gelangen, wohl aber das einseitige und anmaßende Prinzip, die Welt von frischem wieder anzufangen, gehaßt. Wenn Sie nun, ebenso einseitig, anmaßend und schneidend, die Antirevolution predigen, alle Bestrebungen und alle Produkte dieser Zeit mit bitterm Hohn verwerfen, und ganz unumwunden die Kirchenverfassung und Lehnsverfassung und Dienstverfassung und Geldverfassung und Handelsverfassung vergangener Jahrhunderte zurückfordern: wie sollte ich meinen eigenen Ideen solche Gewalt antun, die Ihrigen zu billigen?"

Wer wird nicht einstimmen müssen, besonders wenn er erwägt, daß das Traditionelle, das Resultat vergangener und vergessener Urzustände, auch einmal rationell gewesen ist? Müller läßt sich jedoch nicht abschrecken; unbekümmert um die Ermahnung des Freundes, daß die innern Krankheiten nicht von heute auf morgen töten würden, und daß man vor allen Dingen leben, sich also der äußern Feinde entledigen müsse, fährt er fort, seine Theologie zu treiben, und sich zu einem umgekehrten Jakobiner auszubilden. Subjektiv gereicht diese Konsequenz ihm nur zur Ehre, und ist ein Beweis mehr für die Wahrheit des Verhältnisses und die Zuverlässigkeit der Korrespondenz; aber im allgemeinen kommt nichts dabei heraus.

Ein ganz besonderes Interesse nehmen übrigens die Briefe in Anspruch, die zwischen ihm und Gentz über das große religiöse Problem gewechselt werden: Müllers Forderungen sind die gewöhnlichen und bedürfen keiner Charakteristik; aber die Art, wie Gentz sie zurückweist, ohne ihnen in ihrer zarten Natur zu nahe zu treten, ist ein Muster der gediegensten Menschenbildung, und der Brief 154 mit seiner wunderbaren Mischung von Simplizität des Ausdrucks und Tiefsinn der Ideenentwicklung scheint mir ein unübertrefflicher Kanon der Vernunft. Später läßt er sich freilich durch den Sandschen Mord einschüchtern, und zu dem Ausruf bewegen: „Sie haben vollkommen recht, alles ist verloren, wenn nicht Religion, pas seulement comme *foi*, mais comme *loi*, wiederhergestellt wird!" Das ist allerdings, das rein äußere Motiv gebührend ins Auge gefaßt, eine traurige Sonnenfinsternis, und eine um so traurigere, als sie die unheilvollen Karlsbader Beschlüsse im unmittelbaren Gefolge hat, diesen bereits von der Geschichte verurteilten Versuch, den deutschen Geist in Belagerungszustand zu versetzen, statt dem erhaltenden und dem schöpferisch vorwärtsstrebenden Prinzip, die im Staat zueinander stehen, wie Mann und Weib im Hause,

freien Spielraum für einen unblutigen Kampf zu gewähren. Aber das ursprüngliche Licht wird nur vorübergehend davon verdunkelt.

Ich darf nicht weiter ins Detail eingehen, so verlockend es auch ist. Mir gefällt Lessing nirgends besser als in seinen Rettungen; der Schweiß, den er vergießt, während er Gräber von Disteln und Dornen säubert, steht ihm am schönsten. Dasselbe Gefühl, das ihn trieb, selbst gegen einen Luther für einen Lemnius aufzutreten, hat mir diesmal die Hand geführt; mein Zweck ist erreicht, wenn ich durch meine Beleuchtung des neuen Aktenstücks bei dem Freund der Wahrheit einige Zweifel erregt habe, ob der Prozeß gegen unser vielleicht größtes politisches Talent wirklich unparteiisch entschieden sei. Ein Berufener nehme die Revision selbst auf; hat Deutschland einen Macaulay, einen Publizisten, der sich auf mehr versteht, als aufs Fluchen und Segnen, hier kann er sich zeigen.

## Fallmerayers literarischer Nachlaß.[1])

1862.

Fallmerayer gehört ins goldene Buch der Literatur; auch handelt es sich nicht mehr darum, seinen Namen einzutragen, sondern es sind nur noch die Gründe zu entwickeln, warum es geschehen ist, und die Linien zu ziehen, innerhalb deren diese höchst bedeutende Persönlichkeit sich in schöner Sicherheit bewegt. Es wird nun jedem Leser der „Fragmente aus dem Orient" und der jetzt erschienenen „Gesammelten Werke" etwas ganz Eigentümliches begegnen, wenn er sich auch nur einigermaßen in seinen Autor versenkt. Das sind nicht Schriften, wie sie gut oder schlecht zu Tausenden in den Bücherschränken umherstehen und Belehrung oder Unterhaltung bieten; das sind geheimnisvolle Blätter, wie man sie im Mittelalter mit größter Sorgfalt in verborgenen Fächern einzusperren und unter dreifachem Verschluß zu halten pflegte, um sie nur bei ganz besonderen Gelegenheiten in mitternächtlicher Stunde hervorzuziehen. Wer den Höllenzwang auch nur aufschlug, gleichgültig, ob es zu irgendeinem Zwecke oder aus bloßer Neugier und in gänzlicher Unwissenheit geschah, dem guckte der Teufel augenblicklich über die Schultern, und er wurde ihn sobald nicht wieder los. Wer von Fallmerayer auch nur einen Artikel liest, ganz einerlei welchen und worüber, der hat es mit ihm selbst zu tun, mit seinem

[1]) Gesammelte Schriften von Jacob Philipp Fallmerayer. Herausgegeben von Georg Martin Thomas. Drei Bände. Leipzig. Wilhelm Engelmann. 1861.

ganzen, kernhaften, geharnischten Ich, das sogleich, wie ein angerührter Polyp, tausend elastische Arme ausstreckt und sein Opfer festhält, nicht aber bloß, wie gewöhnlich, mit seinen Gedanken, Meinungen oder Grillen. Ja, wenn alle seine Gedanken verkehrt wären, alle seine Meinungen schief und alle seine Grillen töricht, so würde er dadurch seine Bedeutung keineswegs verlieren, wie die meisten anderen, die mit dem, was sie entdecken und ergrübeln, stehen und erliegen und mit ihren Wahrheiten, sobald sie trivial geworden sind, und ihren Hypothesen, sobald sie platzen, für immer schlafen gehen. Denn er ist eine der wenigen echt dramatischen Personen der Literatur, er gehört, so groß die Unterschiede der Naturen und der Richtungen sonst auch sein mögen, in diesem Hauptpunkt mit Luther, Hamann und Lessing in dieselbe Reihe, und kann darum ebensowenig, wie diese, einem gemeinen Gelehrtenschicksale verfallen. Das will heißen, daß Fallmerayer, wenn er sich überhaupt regt, immer seinen ganzen Menschen einsetzt und daß also dieser ganze Mensch auch immer übrigbleibt, mag er nun im einzelnen Fall recht oder unrecht haben, viel oder wenig erbeuten und im Schnappsack nach Hause bringen.

Seit die Schopenhauersche Philosophie etwas mehr in den Vordergrund tritt, kommt die Weisheit des dramatischen Dichters wieder zu Ehren, die das Ursprüngliche, Angeborene, ein für allemal mit dem Individuum selbst Gegebene zu allen Zeiten für die Hauptsache hielt und die Wunder des Pfropfens und Okulierens nicht kannte. Der schöne Traum, den unser Herder aus seinem weichen Gemüt und nicht allzustarken Gehirn hervorspann, den unsere Fichte und Pestalozzi, Pflügern nicht unähnlich, die sich an einer goldenen Morgenwolke versuchen wollten, in ein System brachten, und der in den Tollhäuslereien der Franzosen gipfelte, beginnt zu erbleichen, und die nüchterne Wahrheit findet wieder einige Gläubige. Shakespeare, der die ganze Welt und das ganze menschliche Geschlecht mit allen seinen Abstufungen und Verzweigungen umfaßt, hat nicht einen einzigen Charakter in seinen sämtlichen Stücken, bei dem die Pädagogik eine Rolle spielte; nicht einmal der Junker Slenders, der die Anna Page auf der Stelle heiraten will, wenn er seinem Onkel dadurch einen Gefallen erweisen kann, weiß etwas von Schulmeistereinflüssen. Dagegen meint Fourier, Talent und Genie würden auch in der sozialen Republik Vorrang und Auszeichnung verdienen, wenn es bei gleicher Erziehung noch Talent und Genie geben könne, und treibt damit das Herdersche Perfektibilitätsprinzip auf eine Spitze, wo es von selbst umschlägt,

weil es nicht bloß mit den moralischen, sondern auch mit den intellektuellen Eigenschaften der menschlichen Natur in den schneidendsten Widerspruch tritt. Es hängt aber für ein Jahrhundert geradezu alles davon ab, wie es sich den Menschen denkt, denn dieser Grundbegriff ist bestimmend für alle übrigen und drückt den sozialen und politischen Doktrinen, vor allem aber auch der Rechtswissenschaft, sein Gepräge auf, welche letztere ihn immer am klarsten in der Lehre von der Zurechnung abspiegelt und bei uns in neuerer Zeit dem Punkte schon ziemlich nahe war, wo das Verurteilen ganz aufhört, und wo man wenigstens nicht mehr den Nero, der Rom in Brand gesteckt, sondern höchstens noch den Seneca, der die Untat durch Saumseligkeit im Lektionengeben verschuldet hat, zur Verantwortung zieht.

Doch, wie gesagt, der Philosoph hat sich einmal wieder das Verdienst erworben, den Dichter, der immer zwischen ihm und der Natur vermittelt, zu erklären, und die alte Anschauung, wonach der Mensch sich trotz aller Hindernisse und Förderniss, wie jedes andere Naturprodukt, „nach dem Gesetz, wonach er angetreten", entwickeln muß, wird über die neue, wonach aus nichts etwas und aus jedem alles werden kann, wenn er nur das rechte Gymnasium nicht verfehlt und sich im Professor nicht versieht, wohl endlich wieder den Sieg davontragen. Fallmerayer ist jedenfalls ein glänzender Beweis für sie. Aus den kümmerlichsten Anfängen hat er sich zu einem imponierenden Klassiker der deutschen Nation emporgearbeitet, und zu einem solchen, dessen Existenz nicht davon abhängt, ob er in die Schulbücher als Stilmuster Eingang findet oder nicht, und ob man ihn in „Gotha und Newyork" mit in den Goldfischteich setzt oder ihn ausschließt. Und er war nicht bloß ein Bauerknabe, er war noch obendrein ein Bauerknabe in Tirol, in demselben Tirol, wo man 1805, als er in sein fünfzehntes Jahr trat, nach Perthes so viele Priester zählte, daß auf 150 Seelen einer kam, und wo ein elender Pfaff noch heutzutage von der Kanzel herab erklären darf, daß, wenn es unter den Protestanten wirklich ehrliche Leute geben sollte, wenigstens er nicht daran glaube. Diesen fiel er auch gleich in die Hände, sobald er den ersten geistigen Atemzug getan hatte, und wenn nicht eben die ursprüngliche Mitgift, der „eingeborene Keim" des Individuums, etwas Unzerstörbares wäre, durch das die Welt sich zu allen Zeiten ergänzt und erneuert, und das die Natur darum unter ihren unmittelbaren Schutz stellt, so hätte er das blindeste Werkzeug oder doch mindestens der treueste Verbündete desselben Vibius Egnatius Tartuffius werden müssen, den er sein ganzes Leben hindurch in

Hohn und Spott, wie in bitterem Ernst, so ritterlich und erfolgreich bekämpft hat. Aber er verstand die Kunst, Pfirsiche zu essen, ohne an Blausäure zu sterben; er ward in der Jesuitenschule ein vortrefflicher Grieche und Lateiner und lief davon, als er ein noch besserer Katholik werden sollte. Nun trat er die mühevolle Pilgerfahrt an, die vorzugsweise das Schicksal des Deutschen ist, der sich nicht darauf beschränkt, sich für irgendein Fach auszubilden, das unter der Protektion des Staates steht und seinen Mann ernährt und mit Titeln und Würden versieht, sondern der der Wissenschaft oder der Kunst als solcher zu leben und Talent und Charakter als eine untrennbare Einheit zu betrachten und demgemäß zu handeln wagt. Er war nacheinander Soldat, Universitätslehrer, Reisegesellschafter, genug alles mögliche, ohne für doppelte Arbeit und Anstrengung auch nur den halben Preis davonzutragen, und das aus demselben Grunde, der ihn zu einem so außerordentlichen Schriftsteller macht, nämlich deshalb, weil er sich nicht auf die geistige Hökerei verstand, und weil man, wo man bloß den kleinen Finger brauchte, entweder den ganzen Menschen mit in den Kauf nehmen oder auch auf diesen Verzicht leisten mußte. Es ist sehr zu beklagen, daß der Tod ihn überrascht hat, bevor er die beabsichtigte und nach der Versicherung des Herausgebers im Kopf bereits vollständig entworfene Selbstbiographie niedergeschrieben hatte.

Handelt es sich hier nur um eine kurze Charakteristik seiner Leistungen, so sind seine Naturschilderungen wohl unbedingt an die Spitze zu stellen. Mit dieser Allgemeinheit ist nun freilich noch nichts gesagt, denn keine literärische Krone ist wohl öfter gewandert, wie die des Naturmalers, von Brockes an bis auf Freiligrath herab, und jeder König erhiet einmal seinen Tribut. Aber bei Fallmerayer liegt die Kunst nicht, wie bei den meisten seiner Vorgänger, in gebundener oder ungebundener Rede, in der Neuheit und dem Glanz der Farbenmischung, sondern in der Schärfe und Richtigkeit der Zeichnung, und darum ist sie auch noch im Reflex zu fixieren, da die Linie standhält, nicht aber das Lichterspiel. Bewunderungwürdig vor allem nämlich, und vielleicht beispiellos und einzig, ist sein Blick für die Physiognomie der Erde und für das Autochthonische der Völker, welche ihre verschiedenen Striche bewohnen; er stellt den Menschen und die Natur, wie sie sich gegenseitig bedingen, mit fast dramatischer Energie hin und mußte schon wegen dieses Instinkts für das Zusammengehörige den verkappten Slawen in dem prahlerischen Neu-Hellenen entdecken, wie der Naturforscher die fremde Raupe auf dem Baum, der keine Nahrung für sie hat. Die Fragmente

aus dem Orient bedürfen keines Anpreisens mehr, aber die in dieser Sammlung gebotenen und früher nie erschienenen Nachträge stehen auf ganz gleicher Höhe. Mit den Geschichtswerken brauchen wir uns ebensowenig zu beschäftigen; die Urteile von Hase, Niebuhr usw. sind bekannt und haben ebensowenig eine Besiegelung, als eine Revision nötig, da die neue Doktrin, wonach ein Geschichtschreiber eigentlich kein warmblütiger Mensch, sondern ein kaltblütiges Insekt sein muß, sich schwerlich lange halten wird. Wohl aber wollen wir auf das köstliche Kaleidoskop aufmerksam machen, das sich in den politischen und kulturhistorischen Aufsätzen und den kritischen Versuchen in einem wahren Kolibriglanze eröffnet. Nicht zwar, als ob wir überall mit den darin vorgetragenen Ansichten und Meinungen übereinstimmten; im Gegenteil, wir weichen oft bedeutend ab. Wir sind z. B. sehr weit davon entfernt, in Joseph v. Hammer-Purgstall einen geistigen Heroen zu erblicken, wie Fallmerayer; er war nach unserer Überzeugung, und wir kannten den Mann, nicht viel mehr, als ein verspäteter Polyhistor, der sich mit derselben Verbissenheit um einen steierischen Käse, wie um die Weltkugel, schlug, weil ihm das Maß für groß und klein völlig fehlte. Aber wir denken auch über die französischen Dramatiker etwas anders, wie Lessing, und wir haben schon oben im Eingang entwickelt, warum das solchen Erscheinungen gegenüber gleichgültig ist. Und diese Blätter strotzen von Geist und Humor, sind daneben aber auch so voll von den tiefsten Gedanken und den erschöpfendsten Bemerkungen, daß sie zu dem Anregendsten gehören, was unsere ganze neuere Literatur zu bieten hat. Möge der Herausgeber uns bald auch die zweite Hälfte dieses Nachlasses, denn er hat uns diesmal nur die erste vorgelegt, zugänglich machen.

## Gervinus' Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts.[1])

1862.

Von einer materiellen Kritik kann diesem kolossalen Werke gegenüber nicht die Rede sein. Eine solche könnte nur von demjenigen geliefert werden, der sich selbst vorbereitet hätte, es zu schreiben. Denn das Material, aus welchem es hervorgeht, liegt nicht offen und frei für jedermann auf dem allgemeinen wissenschaftlichen Wege da, es ist größtenteils Privateigentum des Verfassers, mit unendlicher Mühe aus versteckten Ecken und Winkeln zusammengetragen und schwer oder gar nicht kontrollierbar.

[1]) Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen. Von G. G. Gervinus. 1.—6. Bd. Leipzig. Verlag von W. Engelmann. 1855—62.

Eine Revision ist aber auch durchaus nicht nötig, da sie bei der Unvollständigkeit und Unsicherheit aller bis dahin zugänglichen Quellen ohnehin kein absolutes Resultat abgeben könnte. Gervinus hat seinen historischen Blick gerade dadurch bewiesen, daß er nach eigenem Geständnis in der Vorrede zum ersten Bande den Schwerpunkt seiner Aufgabe nicht in die makellose Treue der tatsächlichen Relation setzte, sondern in die gründliche Erfassung und die lebendige Veranschaulichung der das Jahrhundert bewegenden Ideen. Damit hat er denn auch seinem Beurteiler Ziel und Grenze gesteckt; die Geschichtsklitterung muß in diesem Falle ausschließlich der Zeit anheimgestellt werden, und nur der Höhepunkt, von dem aus das Bild aufgenommen wurde, ist nachzumessen, nicht aber dieses selbst in seinem Detail ängstlich auf die richtige Verteilung von Schatten und Licht unter die Lupe zu nehmen.

Man nennt die Geschichte die einzige Lehrerin, die keine Schüler habe. Das trifft aber doch wohl nur darum zu, weil sie in der Regel Märchen erzählt. Märchen ist aber für den handelnden Menschen alles, was er in seinen Bedingungen nicht mehr begreift, mag es im übrigen so fest verbrieft und besiegelt sein, wie es nur will. Was ist ihm Catos Tugend ohne Catos Rom? Nicht mehr, als die Frau ohne Kopf, die doch reden kann! Allein die Geschichte braucht nur an Interessen anzuknüpfen, die sie schon vorfindet und nicht erst künstlich erregen soll, wie die Poesie, die das eher wagen darf, so wird es ihr an aufmerksamen und gelehrigen Hörern nicht fehlen. Mit welcher Begeisterung ist das Werk Macaulays in ganz Europa aufgenommen worden! Kein Wunder, denn ganz Europa kämpft jetzt den Kampf, aus dem das gegenwärtige England glorreich hervorgegangen ist. Wenn Macaulay bei Eroberung des alten Britanniens durch die Römer stehengeblieben wäre, so hätte er immer noch ein Meisterstück der Forschung und der Darstellung liefern können, aber der Erfolg, die schlagende Wirkung würde ausgeblieben sein. Daher das oft zitierte Lessingsche Wort, daß nur derjenige den Namen eines Geschichtschreibers verdiene, der die Geschichte seiner Zeit geschrieben habe. Das ist nun freilich schwer, aber nicht deswegen, weil das Material nicht überall zugänglich ist, denn wann wäre die Welt trotz der schweigenden Archive und der redenden Diplomaten über den Gang der Dinge je im unklaren gewesen, sondern deswegen, weil hier auf den einzelnen Mann eine Arbeit kommt, in die sich sonst Hunderte und Tausende teilen. Es gehört aber nur Fleiß und etwas Geist dazu, aus dem aufgeschwemmten Haufen von Memoiren, Charakteristiken, Skizzen

und Anekdotensammlungen, wie sie eine abgelaufene Geschichtsperiode immer zu hinterlassen pflegt, ein notdürftig zutreffendes Mosaikbild, sei es eines Charakters, sei es einer Situation, zusammenzustellen, besonders wenn man es mit der Psychologie nicht so genau nimmt und das Widersprechendste, wie z. B. Sueton, ruhig durcheinanderwirft, sobald man sich nur auf irgendeinen Gewährsmann berufen kann, ohne nach der letzten Wurzel der Erscheinungen viel zu fragen. Etwas ganz anderes aber ist es, mitten im Strom der Ereignisse zu schwimmen und, unbestochen durch persönliche Sympathien und Antipathien, wie sie zur Natur des Menschen gehören, sowohl dem Prozeß selbst, wie seinen einzelnen Faktoren, gerecht zu werden, ohne sich darum in jene vornehme Gleichgültigkeit zu verlieren, welche der Geschichtsbewegung aus der Vogelperspektive ungefähr so zusieht, wie einem interessanten Stiergefecht. Das ist ausschließlich Sache der Intuition, auf der die Tat des echten Historikers ebensogut beruht, wie die des Dramatikers, weil beide eng miteinander verwandt sind.

Von dem dramatischen Dichter ist es bekannt, daß er um so weniger taugt, je mehr Bösewichter er braucht. Wie schwarz ist der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß Shakespeare selbst seine furchtbarsten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Existenzberechtigung sichern. Dasselbe gilt aber auch von dem Geschichtschreiber. Denn das Drama ist nur darum die höchste Form der Kunst und die Tragödie wieder die höchste Form des Dramas, weil das Gesetz des Dramas dem Weltlauf selbst zugrunde liegt, und weil die Geschichte sich in allen großen Krisen immer zur Tragödie zuspitzt. Daß in Romeo und Julia die Alten so gut ein relatives Recht haben, wie die Jungen, daß im König Lear die grausamen Töchter in dem unnahbaren Jähzorn des Vaters wenigstens ihre halbe Entschuldigung finden, daß ein Zauderer, wie Hamlet, einem Usurpator, wie Claudius, nicht rein, wie ein Engel des Lichts gegenübersteht, das leuchtet auch dem Kurzsichtigsten ein. Daß aber, um mich nur auf die beiden letzten Wendepunkte der europäischen Menschheit zu berufen, in der Reformation und der Revolution sich das gleiche Gesetz vollzieht, daß Katholizismus und Protestantismus, Konservatismus und Liberalismus auf gleiche Weise und unter gleichen Bedingungen miteinander kämpfen, und daß es auch hier keinen Moment gibt, wo irgendein Recht sich durchsetzen könnte, ohne irgendein Unrecht zu begehen, sei das eine auch noch so groß und das andere auch noch so klein, daß es sich also immer nur um

Verhältnisse, um ein moralisches Plus oder Minus, nicht aber um definitive, gewissermaßen chemische Scheidungsprozesse handelt, das wird schwerer erkannt und ist doch ebenso wahr. Was nun ein Dramatiker wert ist, der für diesen Dualismus des Rechts keinen Sinn hat, weiß jeder, aber der Historiker, dem er fehlt, sollte nicht höher im Preise stehen; wer nur schwarz und weiß kennt, der kennt gar nichts, wer mir nicht Ignaz v. Loyola und den La Roche Jacquelin zeichnen kann, dem erlasse ich auch den Luther und den Mirabeau.

Diesen Sinn für den Dualismus des Rechts besitzt Gervinus nun in hohem Grade, in weit höherm als sein Lehrer Schlosser, der doch sehr oft die Schalen seines Zornes ausgoß, bevor der Jüngste Tag hereingebrochen war, und den Theologen nie ganz zu verleugnen vermochte. Er bewährt ihn, wie der Dramatiker ihn auch bewährt, durch beständiges Zurückgehen auf das Ursprüngliche, ein für allemal in dem geheimnisvollen Naturakt mit dem Individuum Gesetzte, was keine Modifikationen zuläßt und, scheinbar ausgetrieben, in immer neuer Verlarvung immer wiederkehrt, und durch unermüdliche Ausbreitung des Zuständlichen, von dem alle Entwickelung abhängt, und das im Gegensatz zu dem ersten Element ewig wechselt und gleichsam auf der Flucht festgehalten werden will. Gerade dadurch, daß er dies tat, wurde seine „Geschichte der deutschen Nationalliteratur" epochemachend für die Nation, wie für die Wissenschaft überhaupt; man war ein totes Register gewohnt, in welchem die Literaturerscheinungen wie ebensoviele vom Himmel herabgefallene Meteorsteine aufgezählt wurden, und erhielt eine lebendige Genesis mit dem fruchtbarsten Einblick ins Quellen und Werden. Es wäre töricht, wenn man hier bei der Fülle von Säkulärbildern und Charakteristiken verweilen wollte, von denen es strotzt, aber es dürfte nicht überflüssig sein, den scharfen Satz, mit welchem sie schließt, und welcher der Schrecken aller deutschen Reimer geworden ist, ein wenig ins Auge zu fassen. Als Gervinus daran erinnerte, daß der Fernhintreffer Apollo nicht bloß die Leier, sondern auch den Bogen führe, und die eine immer zur rechten Stunde mit dem andern vertausche, wußte er gar wohl, daß dies nur in die Macht des Gottes, nicht aber auch in die seiner Priester gegeben sei; er wußte auch, daß die Natur keine Art ausgehen läßt und sich nicht darum kümmert, ob sie gerade gedeiht oder nicht, so wie die Nachtigall sich nicht darum zu töten braucht, weil der Falke gerade die erste Rolle spielt. Noch weniger war er versucht, dem brutalen Unteroffizierkultus beizutreten, der das Handeln mit Verachtung der künstlerischen

und wissenschaftlichen Taten ausschließlich ins plumpe Dreinschlagen und allenfalls ins Ränkespinnen setzt, und der bei uns seit dem Bankbruch der abstrakten Philosophie viele Anhänger zählt; er hatte es nicht vergessen, daß Griechenland nur in seinen Schriftstellern und Künstlern fortlebt, und daß auch Englands Ruhm weit mehr auf den Entdeckungen Newtons und den Tragödien Shakespeares, als auf den Eroberungen der Ostindischen Kompanie beruht, weil diese wieder verloren gehen können und werden, jene aber nicht. Doch als er mit freier Hand die reife Spätfrucht einer abgeblüheten Kulturperiode gepflückt hatte, mußte er sich gedrungen fühlen, auf die notwendigen und ganz unerläßlichen Vorbedingungen einer neuen und größern hinzuweisen, und diese sind allerdings nur in einer gründlichen Auffrischung, zunächst unseres Nationallebens, dann aber auch der europäischen Verhältnisse im ganzen und großen zu suchen, die schwerlich ganz friedlich kommt. Ja, es war natürlich, daß er nach gründlichster Vertiefung in die höchste Erscheinung der alten Kulturperiode, in den Shakespeare, den Kampf um diese Vorbedingungen der neuen zum Gegenstand eines zweiten noch kolossaleren Werkes machte, und dies haben wir in der „Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts", die uns jetzt beschäftigt, vor uns.

Selten oder nie haben sich Aufgabe und Mann besser zusammengefunden, wie hier. Man hat Gervinus oft eine gewisse nüchterne Betrachtungsweise der Dinge vorgeworfen, und leugnen läßt es sich nicht, daß der Verstand mächtiger in ihm ist, wie die Phantasie, und daß er, dementsprechend, einen Lessing leichter ergreift und schärfer umschreibt, wie einen Goethe oder gar einen Hamann. Nun aber ist die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen ihrer Natur nach vorzugsweise Kritik. Das Reich der Dämonen liegt hinter uns, das der Götter und Heroen hoffentlich vor uns, aber die Mitte füllen Diplomaten, Minister und Konspiranten, die an Kurzsichtigkeit und Verblendung miteinander wetteifern; der Walfisch, der die Gewässer so lange unsicher machte, ist endlich harpuniert und blutet ab, die Kleinen hocken auf seinem Rücken, braten seinen Speck aus und suchen sich gegenseitig durch listig beigebrachte Püffe und Stöße in den Abgrund zu drängen, um die Portionen zu vergrößern. Das ist das Schauspiel; welche Eigenschaften braucht der Maler? Gewiß ist der Enthusiasmus die letzte! Dennoch hat Gervinus seinem Gegenstand bei aller Erbärmlichkeit des Details, welches nur die Satire herausfordert, Größe einzuhauchen gewußt, und das dadurch, daß er nicht bei der deutschen Episode stehen blieb, sondern das ganze

Weltdrama in seinen Kreis zog und gleichsam den politischen Blutumlauf der Menschheit aufdeckte. Das hat er dem dramatischen Dichter zu danken, der in ihm, wie in jedem echten Geschichtschreiber, steckt. Von dem Kabinett der Bourbonen aus führt er uns über Österreich, Italien, Spanien, Rußland usw. nach Amerika und Griechenland, und zeigt, daß es ein und derselbe Funke ist, der alle Völker trotz ihrer grellen Verschiedenheit in Religion, Sitte und Kultur elektrisch durchzuckt. Das ist erhebend, wenn auch ein Sankt-Veitstanz der Exaltierten, dem die Gichtbrüchigen mit ihren Krücken ein Ende zu machen suchten, die erste Folge war; denn eine so beispiellose Übereinstimmung in Gesinnung und Willen verbürgt den Wert der Sache und die Zweifellosigkeit des Siegs. Dabei werden wir nicht durch moralische Polterpredigten gestört, in denen sich Schlosser so oft gefällt. Könige, wie Ferdinand VII. von Spanien und Karl IV. von Neapel, werden in ihrer ganzen Treulosigkeit und Wankelmütigkeit hingestellt, aber der Verfasser erläßt ihnen den Fluch, denn er sagt sich als Psycholog, daß man sich von einer Krone, wie von einem Weibe, leichter ganz scheidet, als halb, und daß der Weg vom Despotismus zum Konstitutionalismus an erlauchten Beinbrüchen reich sein muß. Auch unterdrückt er nicht das Gegenstück; sein Bolivar beweist, wie rasch republikanische Generäle im Schlachtenfeuer zu Imperatoren heranreifen. Es bedürfte nicht erst der Bemerkung, daß das Werk an meisterhaften Charakterbildern ebenso reich ist, wie die Literaturgeschichte, wenn es nicht gerade nach dieser Seite hin mehrfach angefochten worden wäre. Das ist wahrscheinlich im Hinblick auf eine rasch berühmt gewordene moderne Verarbeitung der römischen Geschichte geschehen, deren Verdienstliches ich trotz des koketten Tons, der sich fast auf keiner Seite verleugnet, nicht verkenne, mit der aber doch offenbar nicht die historische Charakteristik, sondern nur die Antithese in eine neue, allerdings blendende und bestechende Phase trat. Oder sollte man nicht von jedem Tertianer, dem man Mommsens Julius Cäsar vorlas, ohne Unbilligkeit verlangen dürfen, daß er nun seinerseits im Sinn und Stil des Autors den Cnejus oder, da es einmal durchaus sein muß, den Gnäus Pompejus aus eigenen Mitteln liefere? Bei Gervinus wäre das nicht zu wagen, und das ist gut, denn die Natur bringt diese scharfen Gegensätze in Menschengestalt nicht hervor und der Dramatiker ebensowenig, sie sind nur Spiele des Witzes, der die Elemente übermütig durcheinander wirft. Gervinus liebt das Buntscheckige in der Geschichte nicht, aber welch ein Meisterstück ist sein Kaiser Franz

und, wenn man ihm hier vielleicht die Hormayrsche Vorarbeit zu hoch anrechnen wollte, sein Friedrich Wilhelm III., bei dem er doch gewiß im Vergleich mit der Eylers usw. ganz aus eigenem schöpfen mußte. Sei es übrigens gestattet, in bezug auf diese Fürstenbilder ein paar höchst markante Züge hinzuzufügen, deren Wahrheit verbürgt ist, die aber nirgends aufgezeichnet scheinen. Der Kaiser Franz dankte den größten Teil seiner Popularität bekanntlich dem Umstand, daß er jedermann zugänglich war. Seine Tür stand auch wirklich immer offen, er wußte sich aber dennoch vor Überlauf zu schützen; er empfing nämlich hohe Aristokraten und vornehme Herren ganz in der Frühe, arme Leute dagegen in der Mittagsstunde, damit die einen den süßen Morgenschlummer, die anderen aber den schwer entbehrlichen Tagelohn an die Audienz setzen mußten und sich's also wohl überlegten, ob sie gehen sollten. Der König Friedrich Wilhelm III. sprach mehr in Infinitiven, wie irgendein Sterblicher vor, mit und nach ihm; der Grund war dieser: Er fiel in eine Zeit, wo das Er, dessen Friedrich der Große sich noch gegen die ersten Gelehrten, wie z. B. Gellert, bediente, aus dem Kurs kam und das Sie Allgemeingut wurde; nun wagte er das Er in seinen Anreden nicht mehr zu brauchen und wollte das Sie, in dem ihm eine gewisse Nobilitierung zu liegen schien, doch nicht an alle Welt verschwenden, darum verfiel er auf den Infinitiv. Steckt nicht der ganze Charakter in diesen beiden Zügen?

PT
2295
A1
1920
v.8

Hebbel, Friedrich
Werke
v. 8

STACK
COPY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY